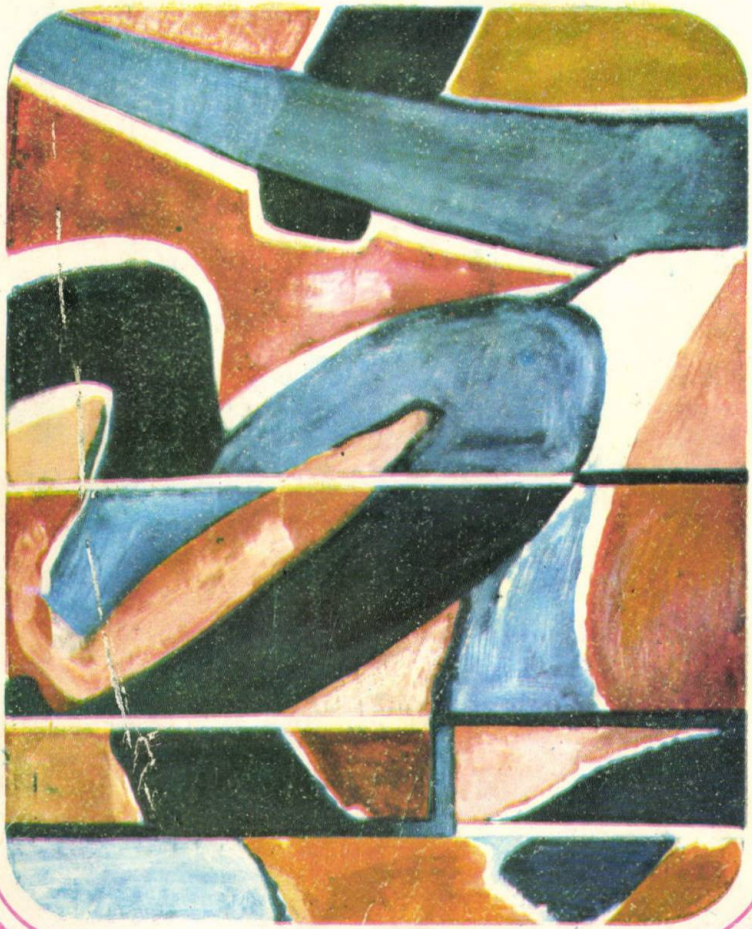
8-19.009
A 60

C. DOBROGEANU-GHEREA

CRITICE



C R I T I C E

Ilustrația copertei : *Dolna Botez*

859.0.09
A60

C. DOBROGEANU-GHEREA

CRITICE

(Studii și articole)

Postfață și bibliografie
de
MIRCEA IORGULESCU

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREȘTI BIBLIOTECA

62.760

EDITURA MINERVA

București — 1983

Această antologie, năzuind să înfăţişeze concepţia despre critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea, are ca punct de plecare ediţia C. Dobrogeanu-Gherea : *Asupra criticei*, seria „Arcade", 1973, realizată de Mircea Iorgulescu, amplificată în redacţie conform aceluiaşi criteriu tematic. Volumul reproduce textele din C. Dobrogeanu-Gherea : *Studii critice*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, Editura pentru literatură, 1976. Două texte — *Critici volintiri* şi *Leconte de Lisle şi poezia contemporană* — sînt reproduse din *Asupra criticei*, seria „Arcade", 1973. Articolele şi studiile au fost ordonate cronologic. La sfîrşitul fiecărui articol sînt indicate data şi locul primei apariţii în revistă, precum şi prima apariţie în volum.

CRITICE

PERSONALITATEA ŞI MORALA ÎN ARTĂ

D. Maiorescu a publicat în *Convorbiri* două critici literare, una în numărul din septembrie[1] şi alta în cel din aprilie[2]. Cea dintăi, asupra comediilor d-lui Caragiale, *un fel de răspuns* criticelor făcute acestor comedii, şi a doua, *Poeţi şi critici, un fel de răspuns* celor ce critică pe Alecsandri. Amîndouă articolele au fost primite cît se poate de bine de întreaga presă română şi unele ziare chiar le-au reprodus, lăudînd importanţa şi însemnătatea lor. Nu putem decît să ne bucurăm, şi pentru că d Maiorescu a scris aceste critici, şi pentru că ele au fost atît de bine primite de publicul cititor, care ştie să preţuiască cunoştinţele literare şi talentul de critică al autorului Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri ; ba chiar tocmai numele şi însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Şi ni se cere asemenea analiză mai mult decît oricui, pentru că şi noi am scris despre comediile d-lui Caragiale, pentru că părerile autorului sunt în unele privinţi protivnice părerilor noastre şi pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sunt scumpe şi pe cari trebuie să le apărăm. Cititorii noştri nu ne vor bănui dacă

[1] 1885
[2] 1886.

ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, aşa de numeroase în micile articole ale d-lui Maiorescu; căci citind scrierea noastră pînă la sfîrşit, vor vedea că eminentul critic atinge chestii nespus de însemnate şi preţioase.

Începem cu articolul asupra comediilor d-lui Caragiale. Am zis că într-însul sunt multe păreri pe cari nu le primim deloc, dar trebuie să mai adăogăm că sunt altele, cu cari ne unim în totul, ba sunt şi unele rostite chiar de noi în articolul ce am scris asupra d-lui Caragiale. Şi noi zicem că „lucrarea d-lui Caragiale este originală", şi noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă cîteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi" şi că autorul a fost în dreptul său cînd şi-a ales acel strat social care după noi are însemnătate mult mai mare decît cred unii critici, şi chiar decît pare a crede d. Maiorescu. Şi noi zicem, de asemenea, că scrierile d-lui Caragiale sunt mult mai pe sus decît melodramele franceze şi dramele istorico-patriotico-naţionale. Ne unim şi cu ideea că „«trivialul» este o impresie relativă de toate zilele, ca şi «decentul» şi «indecentul»" (se înţelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze, care ar putea îndreptăţi orice pornografie). Şi dacă criticul ar fi scris numai atîta, am putea să ne bucurăm că suntem de aceleaşi păreri, şi cu atît mai mult, cu cît multe din ele le spusesem mai dinainte în *Contemporanul*. Dar criticul nu se mulţumeşte numai cu atîta, cu analiza scrierilor d-lui Caragiale, ci, în scopul de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă, şi tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei. D. Maiorescu vrea să apere lucrările d-lui Caragiale împotriva învinuirei de nemoralitate. Spre acest sfîrşit d-sa îşi pune întrebarea dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare, şi răspunde: „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune moralizatoare, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte". Rămîne deci să înţelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns: „Orice emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea fic-

țiunilor ideale". În această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lîngă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducții, de abstracții, încît suntem nevoiți să le reproducem aici în parte, pentru a se vedea cum și în ce chip își susține autorul teza.

„*Înălțarea impersonală* este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedecă și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simțimînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez? Este în Racine vreo declamare națională? Este în Molière? Este în Shakespeare? Este în Goethe?

Și dacă nu le are Corneille și Goethe, să ne învețe domnul x. y., din București că să le avem noi?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare o piesă de teatru cu directă tendință morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îl coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare cîștigă preponderanță. Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă

prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Aşadar arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti, cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne poată emoţiona prin o ficţiune a realităţii, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală." [1]

Am reprodus o pagină întreagă din articolul d-lui Maiorescu, pentru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie ; pe de altă parte o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre şi într-o limbă lămurită. În adevăr, toate aceste „ficţiuni ideale", „emoţiuni impersonale", „înălţare impersonală", „lume impersonală", „ficţiuni artistice", „inspirare impersonală", „transportarea în lumea curată a ficţiunilor" pot să întunece chiar şi lucrul cel mai limpede ; dar în chestii literare, cari după d. Maiorescu sunt atît de grele, toate aceste ficţiuni şi impersonalităţi pot, cel mult, să cîştige autorului titlul de profund din partea celor cari nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sunt şi neexacte.

Să luăm vorba „emoţiune impersonală" ! Emoţiunile sunt în general cît se poate de personale, pentru că sunt urmarea unei aţîţări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană. De asemenea şi „lume impersonală", „inspirare nepersonală a ficţiunilor" ar fi trebuit mai bine lăsate nemţilor, cărora le plac atît de mult vorbe şi fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău". Dacă simţămintele şi faptele altruiste sunt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc, prin urmare şi a individului, apoi sentimentele şi faptele egoiste sunt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor şi prin urmare şi a speciei, care e formată din indivizi. Aşadar şi unele şi altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sunt într-însa. În faţa primejdiei simt o emoţiune care mă împinge să scap din foc. Această emoţiune şi fapta ce urmează sunt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa este vecinul meu. În faţa primejdiei

[1] *Convorbiri literare*, no. 6, an. XIX, pag. 456—457 (n.a.).

în care e el, voi avea o emoţiune şi nişte sentimente cari mă vor face să mă arunc în foc, punîndu-mi în primejdie viaţa pentru a-l scăpa. Emoţiunea şi fapta sunt altruiste. Dar este lucru vădit că dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aş arde în casă, şi dacă egoismul ar lipsi la toţi indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot aşa s-ar întîmpla dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Aşadar, din aceste exemple urmează că şi egoismul şi altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amîndouă e mai mult şi care mai puţin. Este prin urmare greşit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău." Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d. Maiorescu e de a deştepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întîia meteahnă în teoria d-lui Maiorescu.

Dar egoismul exagerat despre care pomeneşte d-sa într-un loc? Acesta este un egoism rău înţeles, un egoism bolnăvicios, patologic, şi e adevărat că, deşi nu e rădăcina oricărui rău, totuşi de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizator ar fi destul de mare. Dar nici atîta nu e adevărat, sau cel puţin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta, aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor şi distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltărei omenirei e atît de grozav, încît un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărăşit dezvoltarea omenirei se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate coprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru naţiile învecinate. Să presupunem că în această societate un artist mare a făcut un tablou ce înfăţişează o scenă militară, o revistă, şi că tabloul este o capodoperă ca exe-

cuție, tehnică, grupare, lumină, colorit etc. Ce înrîurire va avea acest tablou asupra acelui public care și așa e pornit către militarism ? E vădit că spiritul militar, mulțumită acestui tablou, va crește, egoismul patologic se va dezvolta, și mai tare se va aprinde sîngele sălbatec, și mai mult va colcăi temperamentul destructor în fața măreței reviste militare înfățișate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului", în loc de a „întări partea cea bună a naturei omenești", atîță și mai tare egoismul, întărește partea cea rea a naturei omenești, și cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvîntului. Cum rămîne atunci cu teoria d-lui Maiorescu în privința moralității în artă ? Cum rămîne fraza : „care face pe omul stăpînit de ea să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale ?" La cea dintîi atingere a criticei, teoria se evaporează în „lumea impersonală". Să analizăm mai departe.

„Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri." Dacă presupunem că interesele de cari este împresurat omul sunt în adevăr „mari în alte priviri", spre exemplu dacă omul muncește pentru binele obștesc, pentru a îndulci și stîrpi sărăcia, dacă muncește pentru înnobilarea sentimentelor omenești, atunci esența artei fiind, după d. Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese cari sunt zilnice, dar și foarte morale, arta va slăbi partea cea bună a naturei omului în loc de a o întări, cel puțin o va slăbi „pe cîtă vreme este stăpînit" de ea. Moralitatea artei ar fi un fel de vargă care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară de interesele lumii zilnice", că-l face să-și uite interesele individuale și prin urmare să aibă o emoțiune impersonală. Aceasta ar fi întrucîtva adevărat despre muzică și despre pictură, dacă nu se va îndeletnici cu viața oamenilor, cînd ne zugrăvește de pildă natura, și întrucîtva chiar despre poezie cînd cîntă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdeauna e falșă asemenea idee în privința dramaturgiei. *În această privință noi credem mai degrabă dimpotrivă,*

că arta atîtă în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale şi anume acele de cari se ocupă, făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul şi emoţiunea ce va trezi în public *Romeo şi Julieta* vor fi cu atît mai mari, cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare ; iar interesul şi emoţiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca şi a nefericiţilor înamoraţi din piesa lui Shakespeare. *Othello* face mare impresie pentru că într-însul se zugrăveşte patima gelozieі, care roade mai pe toţi şi care este unul din interesele noastre zilnice ; şi mai cu seamă va mişca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul maur. Cînd regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, zmulgîndu-şi părul său alb şi cu glas grozav ne strigă : „Suflaţi, vînturi, şi crapă-vă obrajii ! Înfuriaţi-vă ! Suflaţi !...“[1], e groaznică impresia, e mare emoţiunea ce simţim văzînd pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii şi în a cărui stare ne punem fără de voie şi fără ştire ! Dar cu cît mai mare va fi emoţiunea aceluia, care singur a suferit de nerecunoştinţa copiilor ? Ori cînd acelaşi mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în braţe şi strigă : „Cordelia, Cordelia, mai stai puţin !“[2] şi cînd zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte : „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată !“[3], aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie, ne punem în locul nefericitului părinte. Dar cît de nemăsurată, cît de nespusă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lîngă sicriul copilului său şi, cu buzele galbene şi tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvînt din dicţionarul omenesc : „Niciodată, niciodată, niciodată !“ Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferinţele, cu ura şi cu iubirea noastră şi nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele şi galoşii, şi după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu ; nu putem, pentru că

---

[1] „*Blow winds, and crack your cheeks ! Rage ! Blow !*“ (n.a.).
[2] „*Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha !*“ (n.a.).
[3] „*Never, never, never, never, never !*“ (n.a.).

lucrul este cu neputință și cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la ușă interesele noastre individuale, interesele lumei zilnice, pasiunile noastre etc., atunci în adevăr am ajunge „impersonali", dar în schimb arta, care este o „ficțiune ideală", nu ne-ar face nici o impresie și cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală", adică ne-ar adormi.

Dar poate d. Maiorescu înțelege prin interesele lumei zilnice interesele cele mai josnice. Nu, de loc, pentru că adaugă : „...oricît de mari ar fi în alte priviri" și mai departe : „chiar patriotismul, cel mai important simțimînt pentru cetățeanul unui stat, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire de interes practic nimicește emoțiunea estetică". Așadar patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în artă ! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta, cînd împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumei zilnice ! Ori iubirea nu e un interes din lumea zilnică, ura, gelozia, lăudăroșia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea și celelalte... nu-s și ele ? Atunci arta n-are decît să-și ia tălpășița, pentru că prin „ficțiuni ideale" și prin „înălțări impersonale" mare lucru, cu toată bunăvoința, nu va face.

Dar, întrebă d. Maiorescu : „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez ?" Și ce ar urma de aci ? În Corneille nu sunt, dar în Victor Hugo sunt și încă multe ; nu cumva Victor Hugo nu este poet și artist, ba încă genial ? „Subiectul — zice mai departe d. Maiorescu — poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică " Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte ? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, și după noi chiar ar fi fost bine să fie luat din realitate, atunci și patriotismul, și toate interesele lumei zilnice au ce căuta în artă. D. Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă. „Prin urmare — zice d. Maiorescu mai departe — o piesă de teatru cu directă tendență morală, cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală"... Dacă n-ar zice

„fiindcă", am fi şi noi de aceeaşi părere. În adevăr, lucrările literare în cari sunt puse învăţături morale în gura unor persoane, cu scop de a le propăvădui, sunt cît se poate de neartistice, dar nu „fiindcă aruncă pe spectatori din emoţiunea impersonală a ficţiunii artistice în lumea reală", ci pentru că sunt mincinoase. Cînd în dramele noastre naţionale şi patriotice din războiul din urmă, soldaţii-curcani, ţăranii, în redutele de la Grivita, rostesc cuvîntări patriotice, apoi de bună samă aceste lucrări sunt parodia artei, nu artă, şi pricina e fiindcă sunt mincinoase. Ţăranul român nu ţine discursuri patriotice nici aiurea, necum cînd murea de frig, de foame şi de gloanţe la Grivita ! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice-naţionale, eroii dramelor rostesc o mulţime de cuvinte patriotice, cuvintele „ţara noastră", „România", „vitejia românească" nu mai contenesc. Dar toate aceste tipuri nu sunt oameni vii, sunt maşini vorbitoare, şi discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor. Aceste discursuri ar fi tot aşa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul ? Firesţe că nu, ci tratarea cît se poate de neartistică, de proastă, a subiectului.

Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea aşa de fierbinte, care suferea atît de mult de relele ţărei sale, al cărui puls bătea cu al ţărei. Artistul care ar scrie o astfel de dramă ar trebui negreşit să puie în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înţeles în total.

Aşadar încă o dată : patriotismul, ca şi oricare altă manifestare a vieţei individuale şi sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Şi acuma întrebăm : ce mai rămîne din însemnatul articol al d-lui Maiorescu ? Mai rămîne încă „obiectivitatea curată" cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simţirile şi între acţiunile omeneşti. D. Maiorescu e foarte obiectivist. Publicul în faţa artei trebuie să fie atît de obiectiv, încît să ajungă „impersonal", poetul trebuie să expuie simţirile şi acţiunile omeneşti cu atîta obiectivitate curată, încît să

ne înalţe pe noi în „lumea impersonală". Cît de impersonal, cît de obiectiv mai trebuie să fie poetul ! În alt loc d. Maiorescu zice : „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie nu are nimic a face cu politica de partid ; autorul îşi ia persoanele sale din societatea contimporană cum este, pune în evidenţă partea comică aşa cum o găseşte, şi acelaşi Caragiale care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi îşi va bate joc mîne de fraza reacţionară". Aşa ar fi dacă artistul, poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal pînă într-atîta încît să uite, să-şi părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale ; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este şi mai cu neputinţă pentru un artist decît pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influenţat de mijlocul în care trăieşte, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, şi de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice şi noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfîntă şi bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspiraţia, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părţile de rîs pe care un ateu le-ar putea vedea foarte uşor etc., etc.

Ne vom mai întoarce la această chestie ; acuma aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră : Poetul — zice acest logician — este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleaşi obiecte chiar, despre care noi toţi avem o simţire obicinuită, el primeşte o simţire aşa deosebit de puternică şi aşa de *personală* în gradul şi în felul ei, încît în el nu numai se acumulează simţirea pînă a sparge limitele unei simple impresii şi a se revărsa în forma estetică a manifestărei, dar însăşi această manifestare *reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet.* Din multe părţi ale lumii primeşte poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieşi cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma cu care l-a înzestrat natura şi „ies numai cu această răsfrîngere şi coloare in-

dividuală". Și mai departe : „artistul nu poate fi decît părtinitor". Cît de deosebită e vorba criticului, pe care-l citățm aicea, de a d-lui Maiorescu ! Aici nu mai este vorba de impersonalități. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primește sunt foarte *personale*, creația poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu coloare individuală. Criticul nostru cade chiar într-o exagerare opusă obiectivismului curat al d-lui Maiorescu, declarînd cam dogmatic : „artistul nu poate fi decît părtinitor". Este dar greșit a zice că o comedie care-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului ; dacă înfățișează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualității lui.

Dar cine este criticul necunoscut pe care l-am citat și care ne vorbește așa deosebit de d. Maiorescu, va întreba cineva ? Cititorule, acest critic este d. Maiorescu din articolul *Poeți și critici*, articol publicat tot în *Convorbiri literare*, în aprilie 1886. Tot d. Maiorescu bate pe d. Maiorescu ; un tablou curios, dar adevărat.

Mai sunt și alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală nu este artist, ci pseudoartist ; în al doilea ni se spune că simțirile ce primește un adevărat poet sunt „așa de *personale*, încît... chiar acumulîndu-se și revărsîndu-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul *personal*, fără de care nu poate exista un adevărat poet". În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăvește pe Victor Hugo „încarnarea geniului francez", pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic ! În articolul întîi ni se spune că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostașii noștri*, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinței noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se spune, în sfîrșit, că interesele lumei zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să se transporte în lumea curată a ficțiunilor și chiar că patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc ; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele : „...șovinismul gintei latine și ura în contra evreilor el le reprezintă". Credem că sunt destule.

GHEORGHE LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREȘTI

Am avea multe de zis în privința articolului *Poeți și critici*, dar le lăsăm pentru altă dată, acuma ne mărginim la cîteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească, înainte de toate, că este mare deosebire între poeți și critici și că poeții mari nu pot fi totodată și critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. Însă sub pana d-lui Maiorescu deosebirea ajunge așa de mare, încît poeții și criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sunt de pildă mamiferele și reptilele. După d. Maiorescu : „Criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar". Din faptul că criticii sunt transparenți se scoate încheierea că poetul nu poate să înțeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet ; faptul că Voltaire n-a înțeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuința cauzei. Cîți critici n-au înțeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvînt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria d-lui Maiorescu e neadevărată de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decît noi va simți mai adînc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privința rolului criticei, care după d. Maiorescu pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă literatura unei țări, în loc de a cîștiga, cum credem noi.

*

Dacă ni s-ar face și nouă întrebarea ce-și pune d. Maiorescu, adică : arta, în general, are ori nu un element moralizător ? Cu mare părere de rău n-am putea da un răspuns afirmativ atît de necondiționat ca al d-sale, nu vom putea zice : „Da, arta a avut totdauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește". Nu vom da răspuns afirmativ, nu din aceeași pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin" — noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei — dar pentru că un răspuns atît de necondiționat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizător) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o putere tainică moralizătoare, în afară de împrejurările reale ale existenței sale, este a crede

că arta e morală în sine, *an sich*, cum ar zice neamțul, este a ridica arta la rangul de *entitate metafizică*.

Nu e vorbă, și noi credem că lucrările cele mari artistice sunt în general moralizătoare, vom arăta mai departe cînd și cum ; este de asemenea cu putință ca opere artistice însemnate să aibă înrîurire demoralizătoare, ori nici de un fel, nici de altul. Arta, ca orice altă manifestare a minței omenești, este productul mijlocului natural și mai ales social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs.

Iliada și *Odiseea* lui Omer nu puteau să ia naștere decît sub cerul Greciei, în mijlocul republicelor veșnic în război ale vechei Elade, între cetățeni a căror mîndrie și libertate era întemeiată pe robie. *Divina Commedia* este produsul Italiei ruptă în bucăți, pustiită prin lupta orașelor, zugrumată și pîngărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor și preoților, ale Italiei mistice și credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpînite de amorul exaltat din vîrsta de mijloc. Numai în această Italie a putut să se plăsmuiască *Divina Commedia* întocmai după cum *Raiul pierdut* al lui Milton nu putea să se producă decît în Englitera cea aspră și puritană, și după cum *Faust* nu putea să ia naștere decît în timpul modern, în acest timp cînd înaintea omului știința modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălțime de la care i se amețește capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult tainele mărețe ale naturei ; și pe de altă parte, toate aceste înălțări în sferele înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulțămire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile cînd oamenii știau mult mai puțin, dar erau mulțămiți și împăcați în sineși. Între altele, acest dualism dureros, productul epocei noastre, este înfățișat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot așa de cu neputință compunerea lui *Faust* în vremile cînd s-a alcătuit *Divina Commedia* pe cît ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naștere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere, e productul mijlocului social. Dacă este așa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, și aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrîu-

rire demoralizătoare. Pentru acei cari sunt învățați a se uita la artă ca la un fetiș și cari vor fi loviți de vorba „artă demoralizătoare", aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea imperiului roman, ori cum sunt clasele de sus în centrurile civilizației moderne, în orașele mari, mari prin bogăție, prin numărul locuitorilor, dar și prin o corupție înjositoare și rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcînd parte din aceste clase, gustînd „deliciile acestei corupții rafinate", ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie". În această orgie se vor desfășura toate goliciunile pentru cari arta modernă începe a avea atîta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală, dar rafinată, la care a putut ajunge această civilizație stricată și rafinată. Oare acest tablou, productul unui mijloc corupt, nu va avea el influență corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs și asupra celor neatinși încă de corupție, dar cari n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi ? Și aicea trebuie să ne înțelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societății ; dar odată produsă, arta la rîndul ei mărește corupția și demoralizarea. Ni se va zice poate că moral și imoral, ca și decent și indecent, sunt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sunt lucruri în privința imoralității cărora nu poate să fie nici o discuție. Și pentru a lămuri chestia, să luăm cîteva puncte de vedere deosebite, din teorii morale deosebite.

După H. Spencer, reprezentantul științific al „moralei evoluționiste", tot ce slujește pentru păstrarea individului și a speciei omenești va fi moral, pentru că plăcerea mărește puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru trai, ea deci va fi moralizătoare. Dar este plăcere și plăcere. Și tabloul senzual, voluptos, pornografic al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei însăși, o plăcere patologică care înjosește pe om trupește și sufletește și care prin moștenire înjosește, strică și generațiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deștepta vor fi cu totul protivnice conservării individului și speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de

vedere al d-lui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe cîtă vreme cineva este stăpînit de artă. Firește însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înrîurire asupra unor privitori aplecați dinainte către corupție (presupunem un mijloc corupt) ; pe cîtă vreme vor fi stăpîniți de dînsul, într-înșii se vor deștepta sentimente cari n-au nimic a face cu „lumea impersonală". În sfîrșit, din punctul de vedere al moralei teologice, după care toate noțiunile morale ne sunt date prin intuiție dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea înrîurire demoralizătoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, și din toate urmează că tabloul presupus este demoralizător. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou, numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele moravuri" ? Și de ce mă rog ? În acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, H. Taine : „În mîinile lui zeitățile grece au devenit trupuri flamande... Veneri grase și albe care-și țin amanții cu un gest molatec de curtezană, Ceres viclene cari rîd, sirene vînjoase și cărnoase, înfiorate de plăcere, și îndoituri molatece și încete ale trupului viu și palpitător, aruncături furioase, dorinți neînvinse, măreață dare pe față a senzualităților fără frîu, triumfătoare..."[1] Toate acestea pot să fie și în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualități și voluptăți „nesănătoase", cum n-au fost la flamanzi, dar cum se găsesc în centrele civilizației noastre, astfel cum le descrie Zola.

Să luăm alt exemplu, care va arăta și mai bine cugetarea noastră. Să luăm de pildă clasele dominătoare ungare, cu patriotismul lor orb, cu disprețul împotriva naționalităților stăpînite, cu ura lor în contra acestor supuși cari vor să dea semne de viață neatîrnată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că națiunea maghiară este din firea sa superioară românilor și prin urmare chemată a-i stăpîni. Și să zicem că pictorul va

[1] *Philosophie de l'art*, vol. II, pag. 264—265 (n.a.).

face un tablou care va înfăţişa aceste două naţionalităţi, unguri şi români ; el va pune sus o ceată de unguri nalţi, chipoşi, cu faţa plină de mîndrie şi de inteligenţă, cu mutre poruncitoare... în sfîrşit o rasă de stăpîni despre cari oricine, văzîndu-i, va zice : „Iată oameni meniţi a porunci". Jos însă ar zugrăvi o mulţime ticăloasă, dobitoacă şi printr-însa ar înfăţişa pe români, încît oricine, văzîndu-i, ar zice : „Iată o rasă înjosită, menită la robie". Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei şi sentimente înguste şi imorale, n-ar demoraliza şi mai tare acest mijloc, n-ar face relaţiile şi duşmănia între cele două naţii şi mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frăţeşti, cum s-ar cuveni ? Şi băgaţi de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real şi alcătuit din elemente adevărate. Şi iată cum : în fiecare naţie sunt tipuri mîndre, inteligente, dar sunt şi înjosite, proaste, idioate ; tipuri de un fel şi de altul se află atît între unguri, cît şi între români ; artistul n-a avut decît să ia dintre unguri tipuri alese şi dintre români tipurile cele mai proaste. Mai mult decît atîta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să ia în seamă mai ales tipurile mari ale naţiei sale şi numai pe cele idioate din naţia despreţuită, împotriva căreia l-au aţîţat creşterea şi mijlocul social în care trăieşte. Se înţelege că aceeaşi influenţă ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atîta deosebire că opera literară, fiind făcută din cuvinte, din vorba omenească, înrîurirea ei moralizătoare ori demoralizătoare va fi mai sigură şi mai puţin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social în care o poemă artistică aţîţînd ura între naţii să poată avea înrîurirea moralizătoare.

Credem că s-a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere şi că am dovedit cît de tare greşeşte d. Maiorescu punînd artei în genere firma cu inscripţia „moralizătoare".

Cu totul altăceva este dacă ni se va pune întrebarea : „Arta trebuie oare să fie moralizătoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizătoare şi educătoare ?" La această întrebare vom răspunde cu toată tăria : „Arta trebuie să aibă misiune educătoare şi moralizá-

toare ; da, arta *poate* să aibă foarte mare influență educătoare și moralizătoare". Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să ne înțelegem asupra moralei în general, cum vom și face altă dată. Dar putem arăta una din condițiile de căpetenie pentru ca arta să aibă putere moralizătoare și educătoare. *Această condiție este moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală, la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d. Maiorescu, care, în *Poeți și critici*, a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului și că impresiile artistului nu ies așa cum i-au intrat în minte, ci cu coloarea lui individuală. Dacă d. Maiorescu înțelege cele scrise așa cum le-am înțeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adînc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, și sub „caracter" trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăiește, a primit educația etc. Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului, bineînțeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît... plină de melancolie și de durere va fi opera lui ; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingașă, fluturatecă, nu va răuși, lucrarea lui nu va fi o creațiune, ci o meșteșugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, și acest din urmă, cînd a vrut să scrie o tragedie măreață în felul lui Shakespeare, a scris pe *Ratcleaf*, operă despre care am putea zice franțuzește că-i „*franchement mauvaise*". Dacă toate acestea sunt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului și va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizătoare, cu cît artistul însuși va sta la mai mare înălțime morală ; și cu cît e mai mare geniul

artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în operă, cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizătoare a operei lui. Aşadar, opera artistică va fi cu atît mai moralizătoare cu cît va fi mai mare elementul moral întrupat în ea de artist şi cu cît execuţia ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate însă să fie scoasă o încheiere greşită. Dacă puterea moralizătoare a unei opere artistice e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizătoare în sine. Şi în adevăr, mulţi judecă aşa, şi plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizătoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizătoare şi apoi, căutînd-o numaidecît, ajung la definiţii metafizice, ca „înălţare impersonală într-o lume impersonală". Toate acestea sunt însă neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizătoare a artei este proporţională cu genialitatea artistului, decît numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, şi fără condiţia a doua afirmarea întîia e greşită. *Arta în sine* este tot atît de puţin moralizătoare cît este de folositor şi cuţitul *în sine*. Cuţitul este foarte folositor numai cînd e întrebuinţat la ceva aducător de folos şi utilitatea lui va fi proporţională muncei folositoare îndeplinită printr-însul ; în mîna unui nebun, sau încă şi mai mult în mîna unui hoţ, cuţitul este peste măsură de vătămător.

Am zis că una din condiţiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizătoare este înălţarea morală şi ideală a artistului însuşi. Pentru o operă artistică moralizătoare se cer deci două condiţii : înălţarea morală şi ideală a artistului şi puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent la pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect şi scop foarte moralizător ; firește că, în ciuda moralităţei ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung şi altul mai scurt, între părţile trupului nu va fi nici o proporţie, feţele vor fi lipsite de expresie etc., în sfîrşit tabloul va fi o caricatură şi numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem şi mai limpede de ce

operile pseudo-artistice ale dramaturgilor noştri, cu toate învăţăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfăţişază, n-au nici o înrîurire şi, cum zice cu drept cuvînt d. Maiorescu, sunt nemorale din punct de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găseşte d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sunt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizător, dar fără o proporţie, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puţin indiferent. Aici, în parte, are dreptate d. Maiorescu, numai explicaţia d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizătoare, ca şi mijlocul în care s-a dezvoltat el însuşi. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizător şi demoralizat, ori care, chiar dacă face, n-a fost atins de corupţie, ba chiar, ajutat de natura sa şi de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea şi el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum va fi, poet ori pictor); dar cît de deosebit va fi cuprinsul şi prin urmare înrîurirea operei lui !... Dacă în cea dintîi corupţia se arată idealizată şi deşteaptă în public senzualitate şi voluptate exagerată, împingîndu-l la desfrînare, în a doua orgia va fi uricioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere împotriva înjosirei demnităţei omeneşti, în contra bestialităţei neînfrînate, un strigăt de protestare care va purta pecetea înaltei moralităţi a artistului şi a marelui său talent. Dacă cea dintăi va îndemna de desfrînare cu atîta mai mult cu cît artistul ce a făcut-o a fost mai genial, a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atîta mai tare cu cît geniul artistului va fi mai puternic. Cînd trecem de la aceste consideraţii teoretice şi ipotetice în domeniul artei reale, cîmpul ce ni se deschide e atît de întins, încît ne e cu neputinţă să-l cercetăm cu de-amănuntul într-un articol, nu putem atinge decît o parte neînsemnată, va trebui deci să ne mulţumim numai cu cîteva exemple.

Să luăm același subiect tratat de mai mulți artiști, de pildă războiul. Îl credem foarte potrivit pentru demonstrările noastre, fiindcă în privința războiului, din punct de vedere moral, mai că nu sunt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sunt unii cari cred că războiul, în unele împrejurări, este trebuitor, de pildă războiul pentru apărarea neatîrnărei în contra unor năvălitori. Și noi îl credem trebuitor în astfel de împrejurări, dar aceasta nu ne împiedică de a simți groază împotriva măcelurilor între oameni și de a avea dorința foarte morală de a trezi în inimile și în mințile tuturor groază, protest în contra războiului. În privința aceasta toți sunt de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român, acest război care prin măcelurile de la Plevna, Grivița etc. face să ni se strîngă inima și acum de durere. Iată cum ni-l înfățișează bardul de la Mircești : Grivița, acest loc blestemat, care a costat pe România atîta sînge și lacrămi, care a făcut atîtea văduve și atîția orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă, și anume ca fata lui Gazi-Osman ; tunurile dimprejurul Griviței sunt colanul care strînge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerile ; iar soldații români sunt reprezentați printr-un flăcău care vrea să-i ia colanul, cîntîndu-i că ea e bună de sărutat, ca și dînsul de luptat... Grozăviile războiului ne sunt înfățișate într-un tablou gingaș, vesel, aproape fluturatec, cu apucări de colan, cu sărutări... Cînd înaintea mormîntului deschis al unui om, cuiva din convoiul funebru i-ar veni în gînd să joace cancanul, fiecare ar găsi faptul cu desăvîrșire nemoral ; cînd însă un poet, înaintea mormîntului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaș și vesel începe a ne îndruga *Isaia dănțuiește*, suntem gata a găsi că-i foarte moral lucru, sub cuvînt că poetul ne ridică într-o lume impersonală ; nu-i vorbă, poezia d-lui Alecsandri e frumoasă, tabloul gingaș, versurile curgătoare și armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înrîurirea ei moralizătoare va fi pentru noi mai mult decît problematică.

Să vedem acum alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român, ale mult talentatului pictor rus Vereșciaghin. Și acesta a zugrăvit războiul, dar ce nespusă

deosebire ! Tablourile lui sunt un strigăt puternic împotriva măcelurilor între oameni, operile lui artistice ne turbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război, şi aţiţîndu-ne toată inteligenţa, pare că ne zic : „Uitaţi-vă, oamenilor, ce faceţi voi !“ Şi iată cum descrie un corespondent vienez al revistei *Die Neue Zeit* tablourile lui Vereşciaghin :

„În *După atac* vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniţi, unde mulţimea răniţilor e atît de mare, încît nu pot fi toţi puşi la adăpost. Plouă, şi răniţii fără apărare înoată în glod, apă şi sînge. Doctorii fac ce pot, surorile de caritate caută, pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniştească suferinţele acestor nenorociţi ; dar sunt prea mulţi. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiţi în voia chinurilor, în a deznădejdei cei mai mulţi cu moartea pe feţele oţelite de durere. Chiar în faţă a pus un flăcău frumos şi tînăr de tot, cu braţele legate ; prin petece străbate sîngele, iar nenorocitul priveşte aşa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereşciaghin îl cunoştea şi ne spune, în amintirile sale, despre răvaşele mamei lui, aflate la dînsul, şi cari erau pline de îngrijiri delicate.

Şi acest cîmp acoperit de morţi, care în tabloul *Învinşi* se întinde într-o perspectivă fără margini, nu-i oare acela în care artistul a căutat o zi întreagă pe frate-său printre cadavre ciuntite şi goale ?

Zac în cîmp pustiu, între tufari despoiaţi de frunze şi între mărăcini ţepoşi.

Nori grei şi groşi acopăr cerul ; ploaia deasă cade şi vîntul vîjîie peste tufari. Dar cei culcaţi între spini nu-i simt pleoscăitul, nu simt nici vîntul rece care suflă peste trupuri şi duce departe mirosul putregiunei.

Şi înaintea şanţului deschis stă un popă în veşminte bogate, murmură rugăciuni şi cădelniţează cu tămîie deasupra morţilor. Cît de adevărat l-a zugrăvit Vereşciaghin pe acest popă umilit şi mărginit la minte ! Un soldat îl ajută stînd lîngă dînsul ; acesta e reprezentantul tipic al ascultării oarbe. I-a nimerit chipul ca un maestru, şi impresia ce face e atotputernică.“

Vereşciaghin a făcut şi *Sentinela rusească*. Iată frumoasa descriere ce ne-o dă acelaşi corespondent :

„Aer întunecat, viscol strașnic, sentinela la locu-i singuratec cu pușca-n mînă, cu gugiul de lînă tras așa de tare pe obrazu-i tînăr, încît nu i se mai zăresc decît ochii vioi.

Pe al doilea tablou, îl vedem pe tînăr cum înțepenește, nu mai este în stare a face vreo mișcare, cum omătul i s-a suit pînă peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ține drept, ci e îndoit ca o salcie, dar stă ; deși vîră adînc mînele în mîneci, ține încă dupe reglement arma la braț. Și-a plecat capul pe piept, gugiul i-l acopere de tot.

Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt — sentinela-i dedesubt. Se vede vîrful gugiului ici, și dincolo tălpile ciubotelor. O mînă iese afară — degetele înțepenite, moarte, țin cu tărie pușca."[1]

Acestea sunt operele artistice cari, împreună cu *Execuția în India, Execuția nihiliștilor în Petersburg* etc., au făcut atît de adîncă impresie în apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană mai mult decît „liga de pace" în ani întregi. Talentul artistului rus e mai presus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături de geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai prejos ca talent artistic, operile lui Vereșciaghin sunt superioare în putere moralizătoare și educătoare tuturor „Venerilor grase și albe", cel puțin pentru epoca noastră și pentru cele următoare, pînă vor mai fi aceste rele sociale împotriva cărora ne ridică inima și sufletul marele artist. Acestea sunt operele artistice. Cînd trecem de la opere la artist, vedem îndată cît de mare dreptate am avut zicînd că înălțimea morală și ideală a artistului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizătoare. Iată cîteva fapte care caracterizează pe Vereșciaghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse după armată în război pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăveniile. În armată, împreună cu Skobelev mergea la punctele cele mai amenințate, schițele le-a cules, cu un sînge rece de necrezut, sub ploaia de gloanțe. În Giurgiu, pentru a vedea bine o luptă de

[1] *Die Neue Zeit*, an IV, ianuarie 1866, Stuttgart (n.a.).

artilerie, s-a băgat într-o corabie în care țînteau turcii și care a fost găurită de granate ; artistul a scăpat ca prin minune. După război, țarul, temîndu-se de întipărirea ce aveau să facă tablourile lui, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble. Vereșciaghin n-a primit acest negoț, ci a plecat în Europa. Cît despre ideile înalte, despre concepțiile sociale la cari a ajuns el, ne dă dovadă cuvîntarea ce-a ținut la expoziția din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său.

De la arta timpurilor nouă, să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înflorirei artei, în țara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel-Angelo : „În geniul său și în inima sa a aflat Michel-Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gînditor, de răzbunător, un suflet furios și nobil, rătăcit printre suflete moleșite și stricate, printre trădări și apăsări, în fața biruinței neînlăturate a tiraniei și nedreptății, sub ruinele libertății și patriei, el însuși fiind amenințat cu moartea, simțind că dacă mai trăia, trăia numai din milă și poate numai pe puțină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare și deznădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a scris despre *Statua adormită* : «Plăcut îmi este să dorm, și încă mai plăcut să fiu de piatră ; cît timp ține ticăloșia și rușinea, să nu văd nimica, să nu simt nimica este fericirea mea ; nu mă trezi ; ah ! vorbește încet !»"[1] Nu e deci de mirare că sub mîna lui Michel-Angelo *Leda* a ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligență, iar în ale altora a dat prilej la atîtea tablouri mai mult sau mai puțin pornografice.

Cînd trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată și mai adevărată și mai ușoară de dovedit ; materia fiind însă bogată, trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc., dar toți aceștia pot să pară prea tendențioși și de aceea luăm un

[1] *Philosophie de l'art*, vol. I, pag. 34—35 (n.a.).

poet care pare mai obiectiv decît alții, pe genialul Shakespeare. Operele lui Shakespeare au un element educător și moralizător foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui? Shakespeare a analizat pasiunile omenești și ciocnirile între dînsele, a pătruns inima și sufletul omenesc, așa că a rămas neîntrecut atît de cei dinainte de dînsul, cît și de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atît de obiectivă, unde este elementul moralizător? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățături morale, nu pedepsește anume pe cei ce îi crede nemorali, și nu răsplătește virtutea; și dacă făcea asemenea lucru, nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumei, dar chiar n-ar fi artist de fel. Shakespeare nu ne dă lecții de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neștearsă a unei înălțimi morale și ideale, a unor sentimente omenești pînă la cari puțini au ajuns chiar acum trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în *Romeo și Julieta*, dar gingășia, iubirea, compătimirea pentru suferința altora, puse de poet în opera sa, ne ațiță cu tărie aceleași simțiri. Compătimirea adîncă pe care o simțim noi către regele Lear și care ne strînge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o cu cleștele, cînd el strigă: „*Cordelia! Cordelia! stay a little!*“ ori cînd repetă deznădăjduit: „*Never, never, never, never, never!*“ — această adîncă durere și compătimire este totuși mai mică decît ceea ce trebuie să o fi simțit însuși artistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deșteaptă sentimentele cele mai înalte, ne ațiță cele mai ascunse coarde ale bunătății, iubirei, compătimirei; totodată ne deșteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înțeles acum trei veacuri că criminalii sunt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani, a înțeles, ori cel puțin a simțit, că ei merită compătimire mai mult decît răzbunare; cu marea sa inimă, genialul poet a înțeles că crimele sunt un rod fatal al societății, al mijlocului, al temperamentului, și de aceea a ajuns la concepțiunea morală că criminalii

sunt productul fatal al condițiunilor de trai și că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte și ne face să le simțim și noi. Cînd Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicit sufletește. Mîndrul *thane* de Glamis, îndată după omor, ca un școlar fricos întreabă : „N-ai auzit vreun zgomot ?“[1] Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă și grozavă totodată : „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin» ?“[2]

Și cînd tot chinul conștiinței lui bolnave izbucnește în înfricoșatele cuvinte : „Și acest glas tot strigă prin toată casa : «Nu mai dormi ! Glamis a ucis somnul, și iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi !»“ [3]

Aceste cuvinte ne îngheață inima, simțim că Glamis în adevăr a omorît somnul, și anume somnul său chiar, și că Macbeth nu va mai dormi, și nu știm pe cine să plîngem mai mult : pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omenești, cele mai înalte vederi morale, cele mai largi închipuiri morale care au umplut inima regelui poeților s-au încorporat în operile lui, și aceste opere deșteaptă, ca prin farmec, într-un șir de generații ce s-au urmat de atunci pînă acuma și se vor mai urma încă, deșteaptă aceleași simțiri, aceleași mărețe închipuiri, aceleași sentimente morale. Iată puterea educătoare și moralizătoare a operelor lui Shakespeare. Înălțimea morală și ideală a lui Shakespeare însuși le dă puterea aceasta și întrucîtva chiar marea lor putere artistică.

Aici este locul să explicăm în cîteva cuvinte o frază spusă mai înainte, că înălțimea morală și ideală a artistului îl va face să poată mai ușor crea o operă mare. În adevăr, acea stare sufletească, atîtarea nervoasă, inspirația într-un cuvînt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălțimea morală

[1] „*Didst thou not hear a noise ?*“ (n.a.).

[2] „*But wherefore could not I prononce «amen» ?*“ (n.a.).

[3] „*Still it cried : «Sleep no more !» to all the house : «Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, — Macbeth shall sleep no more».*“ (n.a.).

și ideală a veacului său decît la artistul care nu va îndeplini această condiție. Și aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine : „Pentru a face opere frumoase — zice Taine — singura condiție este cea arătată de marele Goethe : «Umpleți-vă mintea și inima, oricît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru, și opere mari veți face»". [1] Aceste adînci cuvinte le-am putea complecta în modul următor : „Umpleți-vă inima și sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru, și opere artistice și moralizătoare veți produce".

*

După ce am dobîndit cîteva principii adevărate, ne vom sluji de dînsele pentru a lumina unele din spusele noastre și cari au părut multora greșite. Cînd am zis că opiniile, principiile politice și sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei lui și să-i împiedice chiar, pînă la un punct, dezvoltarea talentului, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către d. Maiorescu, dar și de unii din prietenii noștri. Unii din prieteni ne ziceau : ce au a face credințele politice cu scrierile literare ? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă — urmau ei, ca și d. Maiorescu — este evident că, dacă azi artistul rîde de liberali, mîne poate să rîză de conservatori și așa mai departe ; de asemenea și talentul lui poate să se dezvolte cît mai mult ; căci n-are nimic de împărțit cu credințele politice." Nu știu ce opinie va avea d. Maiorescu, dar de prietenii noștri suntem bine încredințați că vor înțelege cît de mult greșeau. Dacă principiile arătate mai sus sunt adevărate, și despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălțimea lui ideală și morală este condiția de căpetenie pentru producerea de opere moralizătoare, dacă, în sfîrșit, pentru a face opere mari, se cere să ne umplem mintea și inima cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului... cum

[1] *Philosophie de l'art*, vol. I, pag. 123—124 (n.a.).

pot atunci să fie fără înrîurire credinţele, idealurile politice şi sociale ale artistului, mai ales cînd opera are ca obiect viaţa politică şi socială ? Ar fi încîtva încă de înţeles, dacă subiectul artistului ar fi viaţa privată, lăuntrică a omului, deşi chiar atunci am avea multe de de zis. Dar cînd un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credinţele politice şi sociale ale autorului n-au nici o înrîurire e o absurditate. „Altfel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo", ne zice d. Maiorescu. Da, perfect adevărat. Şi cînd se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrna de felul scriitorului şi de idealurile lui politice şi sociale.

Cît despre înrîurirea idealurilor în general şi a celor politico-sociale îndeosebi asupra felului operilor unui artist şi asupra puterii lor moralizătoare, mi se pare că nu mai încape îndoială. Puţin am putea să mai adăugăm în această privinţă la cele zise pînă aici. Pentru ca autorul să rîdă şi să ne facă şi pe noi să rîdem, trebuie ca subiectul să deştepte rîs mai întîi într-însul, trebuie să-i pară lui mai întîi de rîs. Cu cît însă va sta artistul mai sus de contimporanii săi, cu atîta va găsi mai mult material pentru rîs şi cu atîta rîsul lui va cuprinde un cîmp mai larg, cu atîta va fi mai adînc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, oricît de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să rîdem de stratul social ai cărui eroi sunt Inimă rea, Ziţa etc., n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stîrni rîsul lui Nae Ipingescu ; asemenea artist ar putea să ne facă să rîdem de un strat mai de jos... Acelaşi lucru trebuie să spunem şi în privinţa înălţimei morale a autorului. Cu cît va fi mai mare înălţimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atîta mai adîncă înrîurire vor avea scrierile lui, cu atîta rîsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare şi, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sunt lucruri, putem zice, comune, şi e de mirare numai că se găsesc oameni care nu pot să le înţeleagă. Asemenea este foarte lămurit lucru că satira,

în *orice formă artistică* s-ar arăta, își lărgește lucrarea cuprinzînd viața politică și socială, și atunci idealurile autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte, lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizătoare. Și iată de ce am zis noi că nu se poate rîde cu succes de o societate, de viața ei politico-socială, și mai ales că nu-i cu putință un rîs cu putere moralizătoare și educătoare, cînd artistul are idealurile în urmă, în loc să le aibă înainte. Din doi artiști satirici aflători în împrejurări dealtfel deopotrivă, acela va avea înrîurire mai mare, și educătoare și moralizătoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.

Cît de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură ne dă o dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la *Convorbiri literare*. Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentați : poeți, critici, oameni de știință, oameni tineri, energici și mulți chiar cu totul neatîrnați din punctul de vedere material ! Cît de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României ! Dar poate n-au fost priitoare împrejurările în care se afla țara, poate ele n-au lăsat acest cerc să capete înrîurire asupra minților și inimilor ! Oh, nu, cu totul dimpotrivă. Împrejurările au fost atît de bune, atît de potrivite, cum rar se poate întîmpla în istoria unei nații. A fost după scuturarea jugului influențelor străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, cînd instituțile cele noi nu-și arătaseră încă arama, cînd toți aveau iluzii mari, cînd prin urmare o lucrare inteligentă putea foarte ușor să deștepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punctul de vedere literar nu era făcut mai nimic în țară. E greu de cîștigat înrîurire mare în țara lui Molière, Alfred de Musset, Victor Hugo ; dar într-o țară unde în privința literară nu era făcut mai nimica putea căpăta influență și un cerc mai puțin numeros, mai puțin talentat decît al *Convorbirilor literare*. Așadar acest cerc literar ar trebui să aibă nespus de mare înrîurire în țară, judecînd *a priori*, ar trebui să

dea tonul întregei mișcări literare, ar trebui să aibă mii de prozeliți, să producă mulțime de opere însemnate, să fi prins rădăcini în toate unghiurile țării, să fi făcut educația unei generații întregi. Cît de mult însă se deosibește acest tablou ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr ! Înrîurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, școală literară n-au înființat, mai toți oamenii talentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuie să fie și ce este în adevăr ? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea : Pentru a căpăta o înrîurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, cari să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate acestea se puteau numai dacă cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, dacă, prin concepțiunile sale, ar fi putut lumina și înnobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut cîștiga înrîurire adîncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus ar fi trebuit idealuri sociale înalte ; în privința aceasta însă cercul nostru era junimist-conservator : luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decît chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta ; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicamente. Da ! cu imaginație fierbinte, cu inimă caldă și sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noștri și... s-a înecat. Mizeriile și proza vieței de azi sfășiau inima simțitoare a poetului, iar mîngîierea de a-și vedea idealurile realizate în viitor, mîngîiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că i-

dealurile lui erau „la o mie patru sute". Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu și de ce a scris:

Sunt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară...

iar cînd tragedia sufletului său a ajuns la prea mare strășnicie, atunci, atunci:

Altfel șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultuoase și sălbatece pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viața-mi să le spun?
Ah! organele-s sfărmate și maestrul e nebun!

Nimicirea înrîurirei și însemnătăței cercului literar al *Convorbirilor literare* este o lecție cu înțeles adînc, o lecție pentru toți cei cari știu a cugeta, și mai ales o lecție instructivă pentru acei cari ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l ție cercul *Convorbirilor literare*. Acestor din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăși și iarăși: „Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — și opere însemnate, educătoare și moralizătoare veți produce".

Apărut în *Contemporanul* (1886, an V, nr. 1), sub titlul *Către dl. Maiorescu*. Reprodus în *Studii critice*, vol. II, cu titlul modificat.

ASUPRA CRITICEI

Aveam de gînd să scriem o schiță critică despre talentatul și simpaticul nostru nuvelist Barbu Ștefănescu-Delavrancea. Spre acest sfîrșit am citit multe din criticile ce s-au scris despre dînsul și, citindu-le, ne-am schimbat ideea ; ne-am hotărît să spunem cîteva cuvinte despre critica noastră, despre cum este ea și cum ar trebui să fie. Aceste cîteva cuvinte despre critică ne par trebuitoare înainte de a urma cu cercetările noastre.

Oricine își va arunca ochii asupra criticelor ce se fac la noi, fie în foiletoane, fie în reviste, nu va putea să nu se simtă mîhnit. Critica românească, cu foarte mici excepții, e cît se poate de deșartă, o critică de frunză-reală. E mare seceta în literatura noastră, dar mai mare încă în critică. Critica la noi nici n-are o viață neatîrnată, ea trăiește pe lîngă literatura artistică, din viața acestei literaturi, și nu pentru a-i da vreun ajutor, ci mai degrabă pentru a o încurca. Cînd apare vreo lucrare a unui scriitor al nostru, criticii se împart de obicei în două tabere : unii, dușmani ai artistului, îl ocărăsc, îl numesc om fără talent, nulitate, așa din senin, fără nici o motivare ; alții, prietenii, îl ridică în slavă și iarăși fără motivare. Astfel scriitorul ajunge după unii o nulitate, după alții un maestru, un talent fără pereche. Iar prieteșugul și dușmănia atîrnă de niște factori cari îndeobște n-au nici o legătură cu literatura, ca de pildă : colaborarea la aceeași revistă, înregimentarea în

aceeași gașcă literară, ba de multe ori își vîră coada și politica de partid. Așa că un scriitor care e maestru, talent mare, geniu, cînd face parte din partidul politic al criticului, ajunge nulitate cînd trece în alt partid.

Pricina stării foarte triste a criticei noastre nu-i atît în caracterul criticilor, în însușirile morale și intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greșită care îi călăuzește. Înainte de a dovedi că avem dreptate, vom lua o pildă pentru a arăta cum se face la noi critica. Vom lua ca pildă nu un fără talent, nu vreun băiat de la jurnalele zilnice, care face administrație, e reporter, corector, iar cînd îi rămîne timp liber, ca să facă economie ziarului, directorul îl pune să scrie și critică — nu — ci vom lua un om cu talent, un om cult, care urmînd altă metodă de critică ar putea ajunge critic de valoare.

Vom lua pe confratele nostru Sphynx [1] de la *România liberă*. Dacă stăruim îndeosebi asupra criticelor din *România liberă*, pricina mai este că ele sînt singurele cari au vorbit mai pe larg despre scrierile lui Delavrancea, despre cari voiam să scriem și noi : afară de aceasta, criticele lui Sphynx sunt scrise cu talent și cuprind o mulțime de observații și fine și adevărate. Totuși, nici confratele Sphynx n-a putut scăpa de semnul caracteristic al criticei noastre, de exclusivism. Criticul găsește, de pildă, că tot ce-a scris Delavrancea e perfect, desăvîrșit din toate punctele de vedere. De la început făgăduiește să facă oarecare rezerve, dar afară de una mică de tot și formulată după o mie și una de explicări, cu privire la limba din *Sultănica*, criticul n-are nici o observație de făcut. Despre *Sultănica* ne spune : „Ar trebui să citez toată *Sultănica*, atît de frumos și de măiestrit e scrisă. E un șir neîntrerupt de mărgăritare, și scenele, care de care mai colorate urmează unele după altele. În *Văduvele* și în *Odinioară*, autorul a arătat un dar de care rămîi mirat, prețiosul și neasemuitul dar ce are autorul, dar excepțional, care-l va face neimitabil, fără pereche între toți scriitorii noștri de azi.“ Despre *Zobie* și *Miloiul*, ne spune că-s... „...perfecte, frumoase... de adevărat maestru“. *Iancu Moroi* e „o schiță care singură ar fi

[1] Pseudonimul lui D. Racoviță.

de ajuns să ne arate pătrunderea și măiestria autorului". *Trubadurul*, *Ziua*, *Noaptea* sunt „capodopere de stil"; iar în *Liniște*, în sfîrșit, deșertînd sacul de laude, criticul ne spune că „Delavrancea s-a întrecut pe el însuși". Și alături de acest potop de laude nici o imputare! Mai rău: criticul se supără grozav cînd cineva îndrăznește să facă vreo obiecție critică.

Dar oare este în adevăr creațiunea lui Delavrancea așa de perfectă încît nu i se poate face nici o obiecție? Cum? Victor Hugo, Alfred de Musset, Balzac, Flaubert au fost criticați; în creațiunile lor s-au găsit, cu drept cuvînt, multe și însemnate neajunsuri; în Goethe se află greșeli; în Shakespeare chiar, în marele soare al poeziei sunt pete, și numai creațiunile lui Delavrancea să nu le aibă? Am zis că trebuie să aibă. Mai mult, chiar voi susține acum o teză care va părea multora ciudată, paradoxală, dar care e un sfînt adevăr și anume: un critic chiar înainte de a citi o producție literară artistică, poate spune că va cuprinde greșeli, că va avea lipsuri. Pentru ce? Pentru că absolutul în artă e peste putință deoarece arta e prea complexă pentru ca în ea să fie o dezlegare exactă a problemelor ca în matematică, pentru că un artist, un artist adevărat aleargă după un ideal pe care însă niciodată nu poate să-l ajungă Nu putem să dăm aici lămuriri mai pe larg, le vom da însă altă dată; ceea ce putem invoca sunt chiar mărturisirile lui Delavrancea. În *Memoriile Trubadurului*, găsim o pagină pe cît de frumoasă, pe atît de adîncă și de adevărată:

„Arta împutinează natura. Arta e născocită pentru cei ce aud și văd pe sfert din cîte natura le desfășoară înainte-le. Tot ce creează omul e o sărăcie vicleană a realității. Cîteva însușiri mari ale unei pajiște, ale unui suflet, ale unui trup scos din marmură, cîteva însușiri cari domnesc pe deasupra celorlalte și pe cari artiștii le schilodesc mărindu-le și le morfolesc potrivindu-le cu puterea simțurilor oricărui nesimțitor. Iacă arta. Iacă de ce marile genii au simțit în toată viața lor o durere fără repaus în fața naturei. Ei cari vedeau, auzeau și pătrundeau adînc tainele colorilor, ale sunetelor, ale formelor și-ale simțirilor, ei cari rămîneau departe de ceea ce

vroiau să apropie, de cîte ori n-au reînceput iarăşi şi iarăşi acelaşi subiect, aceeaşi inimă muncită, aceiaşi ochi vii, feluriţi în clipire, în lumină, în umbră şi-n expresie, acelaşi trup perfect, ale cărui linii mlădioase, moi şi pătimaşe, se împletesc cu atîta noroc şi cumpănire, încît marmura nu le poate fura decît pe sfert de sfert din adevărata lor căldură ! De cîte ori n-au rupt volume întregi, n-au spart pînze cît zidurile şi n-au aruncat cu dalta în fata Venerii lor, albă, netedă şi moartă !" (*Ziua, Memoriile Trubadurului*, pag. 56 şi 57.)

Această frumoasă pagină, care trebuie să arăte opiniile artistice ale Trubadurului, arată în realitate sentimentele artistice ale lui Delavrancea, pentru că Delavrancea are netăgăduit simţ artistic, fără a fi mare geniu, a simţit „acea durere fără repaus în faţa naturei". Ca artist, Delavrancea a trecut prin toate acele comoţiuni dulci şi dureroase prin cari trec toţi cei cari simt într-înşii chemarea de a crea. El a simţit acea emoţiune, acel entuziasm care-ţi cuprinde sufletul cînd în gîndu-ţi se-ncheagă creaţiuni sublime, desăvîrşite, măiestre, şi cari din nenorocire zboară, pier cînd vrei să le aşterni pe hîrtie, cînd vrei să dai acestor vedenii frumoase trup şi suflet. Delavrancea de bună seamă a simţit acea dureroasă descurajare cînd, citind ce-a scris, a văzut cît de departe este ceea ce a visat ş-a vrut să întrupeze în scrierea sa, de ceea ce a reuşit să facă ! De cîte ori i-a venit să azvîrle în foc tot ce-a scris, şi cît va fi zvîrlit !... Pe ce ne bizuim ca să spunem toate acestea ? Pe pagina citată mai sus, precum şi pe temperamentul artistic al scriitorului.

Dacă scriitorul însuşi nu e, nu poate să fie cu desăvîrşire mulţumit de creaţiunea sa, simţind unele lipsuri fără a le pricepe bine, pricepînd pe altele fără a le putea îndrepta ; dacă însuşi scriitorul niciodată nu poate fi pe deplin mulţumit de opera sa, fiindcă vede cît e de departe opera făcută de cea visată ; cum ar putea fi mulţumit criticul care are şi el idealul său ? Pentru că şi criticul trebuie să aibă idealul său literar şi artistic, şi acest ideal poate să fie deosebit de idealul artistului, cînd critic şi artist fac parte din două şcoale literare deosebite. Dar chiar dacă artistul şi criticul sunt în aceeaşi

şcoală literară, între idealurile lor va fi o deosebire, după deosebirea care e între caractere şi între temperamente. Şi cînd ne gîndim la atîtea deosebiri de caractere, de temperamente, deci şi de gusturi literare, cînd cugetăm la imposibilitatea de a ajunge la o creaţiune perfectă, absolut perfectă, ni se lămureşte cum o operă de artă nu poate să placă *necondiţionat*, să placă tuturor fără nici o rezervă. Şi iată de ce, cînd ne dezmeticim de puternica şi covîrşitoarea întipărire ce face asupră-ne Shakespeare, acest colosal evocator de viaţă, şi-ncepem să judecăm mai liniştit, chiar în el găsim greşeli. În dramele şi tragediile istorice, adevărul istoric nu e tocmai observat. Romanii lui Shakespeare în realitate sunt engleji. Greşala nu-i mare, dar este. Persoanele comice sunt exagerate. Uneori dăm şi peste greşeli de logică. Aşa Hamlet, în vestitul monolog „A fi ori a nu fi", zice vorbind de moarte că e „o ţară necunoscută, al cărei hotar nu l-a mai trecut îndărăt nici un călător" ; şi puţin mai înainte vorbise cu umbra tatălui său care nu numai că trecuse graniţa morţei, dar descoperise lui Hamlet şi o mulţime de taine [1]. Nu-i vorba, toate aceste neajunsuri sunt mici şi arată mai mult dibăcia lui Loius Blanc decît vreo greşală reală a lui Shakespeare. Dar aici e vorba de Shakespeare !

Cîteva exemple din literatura critică străină vor dovedi şi mai bine zisele noastre. Un talentat critic din Franţa, Emil Faguet, începe astfel studiul critic asupra lui Balzac[2] : „E un curios capriţiu al suveranului fabricator de a fi unit într-o zi temperamentul unui artist cu spiritul unui comis-voiajor. Balzac a fost vulgar şi profund, grosolan şi fin, plin de prejudiţii comune şi în acelaşi timp nemărginit de pătrunzător şi profund ; platitudinea-i ne uimeşte ca şi imaginaţia lui ; are vederi de geniu alături cu gînduri de imbecil."

Cei cari nu cunosc critica contemporană şi sunt obicinuiţi cu critica noastră unilaterală, cu drept cuvînt se vor mira de această analiză critică, unde alăturea de

[1] Această observaţie e făcută de Louis Blanc (n.a.).

[2] *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle* par Emile Faguet (n.a.).

cuvîntul geniu stă cuvîntul imbecil, şi vor crede poate că felul de critică al lui Faguet e o excepţie, ori că el ar fi un scriitoraş necunoscut, care caută să ajungă celebru prin paradoxe. Acei însă cari cunosc literatura contemporană franceză ştiu că Faguet e unul dintre cei mai talentaţi critici.

Pentru a fi şi mai convingători, să lăsăm la o parte pe Faguet şi să citäm pe alt critic, care e o celebritate europeană şi pe care mulţi l-au citit ; iar acei cari nu l-au citit, desigur au auzit de dînsul ; e vorba de H. Taine. Taine a scris şi el un studiu critic[1] asupra lui Balzac şi încă un studiu admirabil, în care analizează puternica personalitate artistică a lui Balzac. Taine are o admiraţie profundă pentru genialul scriitor francez.

Nu numai în studiul despre care vorbim, dar şi în alte articole, el mereu îşi întoarce ochii la Balzac. Aşa de pildă în istoria literaturii engleze, vorbind de Shakespeare, Taine, arătînd nemărginita-i admiraţie pentru genialul englez, plin de mîndrie nu numai ca critic, ci şi ca francez, zice că numai unul l-a ajuns pe Shakespeare ca evocator de viaţă şi acela e Balzac. Cu toate acestea, cînd în analiza lui critică Taine începe să vorbească despre neajunsurile creaţiunilor lui Balzac, atunci nici admiraţia pentru artist, nici mîndria de francez nu-l opresc să spuie crude adevăruri, cari pe alocurea întrec cu mult spusele lui Faguet. Vorbind de caracterul lui Balzac, Taine zice între altele : „Scrisorile sale atît de iubitoare au ceva trivial ; gluma lui e greoaie. Gesticulează, cîntă, loveşte oamenii peste pîntece, face pe bufonul."

Cînd e vorba de obiceiul lui Balzac de a pune în mijlocul scenelor celor mai interesante lungi tirade filozofico-metafizice, iată ce zice Taine : „Se sfîrşeşte o comedie plăcută şi mişcătoare, viaţa unui sărman canonic alungat de gazda sa, şi deodată ne găsim cufundaţi în acest *galimatias* emfatic..." Cînd vorbeşte de stilul lui Balzac, inegal, de multe ori exagerat, falş, emfatic, Taine zice : „Cuvintele sublime, plăcute, supraumane, revin la fiecare pagină. Desigur d. de Balzac are rele

[1] *Nouveaux essais de critique et d'histoire* par H. Taine (n.a.).

deprinderi ; este grosolan *(grossier)* şi şarlatan *(charlatan)*; are rîsul zgomotos, răsunător, şi vocea strigătoare a oamenilor din popor. Stilul lui sau surprinde sau ameţeşte, pentru ca să fie puternic, îl forţează, pentru ca să-l încălzească, se aprinde. Aceasta e bolnăvicios şi mă opresc aici."

Cînd e vorba de idealul moral al lui Balzac, ascultaţi, rogu-vă, pe Taine : „Idealul lipseşte naturalistului, lipseşte încă mai mult naturalistului Balzac..."

„...Adevărata noblеţă îi lipseşte, lucrurile delicate nu le bagă în samă, mînele sale de anatomist pîngăresc caracterele curate, sluţesc sluţenia."

Cînd vrea Taine să ne arate idealul şi înălţimea morală a eroilor lui Balzac şi, indirect, a autorului însuşi, ne spune : „Virtutea astfel arătată nu este decît un împrumut cu camătă şi cu amanet. Aceasta este cea mai urîtă idee a lui Balzac. Cînd naturalistul ne deziluzionează ne supunem ; dar cînd artistul înlătură din noi înălţarea sufletească şi delicateţa, ne revoltăm şi îi răspundem că le distruge în alţii, poate pentru că nu le află deloc în sine însuşi". Aceste cîteva pilde sunt destul de caracteristice Desigur, Taine nu se mărgineşte în studiul său a da numai aceste caracterizări negative, el găseşte şi merite, merite foarte mari, cari fac din Balzac, după opinia lui, cel mai mare artist al Franţei. Studiul său asupra lui Balzac îl încheie cu următoarea frază care dă o caracterizare definitivă lui Balzac : „Cu Shakespeare şi Saint-Simon, Balzac este cel mai mare magazin de documente din cîte avem asupra naturei omeneşti."

Şi fiţi siguri că fraza aceasta iese într-un mod logic şi necesar din tot articolul Taine e un prea mare logician pentru ca din premise să nu-i iasă de la sine încheierea. Eu nu sunt cu totul de părerea lui Taine asupra lui Balzac Cred că Taine exagerează şi partea pozitivă şi pe cea negativă a lui Balzac. Asemenea, cred că putem să ne lipsim de cuvinte prea aspre ca *„charlatan"*, *„coquin"*, *„imbécile"*, chiar cînd sunt întrebuinţate ca metafore ori termeni de comparaţie

Am adus aceste exemple din Taine şi Faguet pentru a arăta cît de imparţială — relativ, bineînţeles — e cri-

tica din *occidentul Europei*, de ce spirit relativist eminamente ştiinţific e însufleţită. Ea pricepe că un om în general, şi mai cu samă un om genial, e ceva prea complex ; că o creaţiune artistică e prea multilaterală ca să poată fi caracterizată numai prin laude sau prin huliri, cari prin faptul că sunt numai laude ori huliri sunt unilaterale. Critica europeană a înţeles că imperfecţia omenească fiind în natura omului, imperfecţia artistică e în natura artistului şi, mai mult decît atîta, ea a înţeles că meritele şi neajunsurile, partea negativă şi cea pozitivă a unei creaţiuni artistice se ţin strîns legate, se condiţionează una pe alta şi nu se poate pricepe bine chiar partea pozitivă a creaţiunei, dacă nu se pricepe partea negativă.

Ni se va zice, poate, că în străinătate asprimea criticei e la locul ei ; dar că la noi, unde literatura e aşa de săracă, critica ar trebui să fie mai îngăduitoare. Foarte bine ! Să fie îngăduitoare ! Dar exclusivismul ce domneşte azi e departe ca cerul de pămînt de îngăduinţa cerută, e chiar tăgăduirea desăvîrşită a oricărei îngăduiri, pentru că pe unii îi laudă numai, pe alţii îi ocărăşte numai. Poate fi deci vorba de îngăduire în această critică ? Noi nu numai că suntem pentru indulgenţă, dar înţelegem că critica uneori poate să fie înrîurită de prietenie, de dragoste pentru autor. În adevăr, arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc şi totodată e foarte puţin supusă la legi ştiinţifice. Arta e departe de a avea axiome ca doi ori doi fac patru ; pe de altă parte critica estetică e încă aşa de slabă, instrumentele cercetărilor critice moderne sunt aşa de imperfecte, încît de multe ori intuiţia, un fel de ghicire a criticului, face mai mult decît analiza ; de multe ori criticului i se cere inspiraţie ca şi artistului, şi iată de ce un prieten şi admirator al scriitorului, sub înrîurirea acestui îndoit sentiment de dragoste şi admiraţie, poată să simtă şi să afle multe însuşiri şi frumuseţi pe cari n-ar fi putut să le vadă cel mai iscusit critic cu analiza lui. (Firește că vorbim de prietenie şi admiraţie sinceră.) Aşadar repetăm : noi înţelegem ca o critică să fie înrîurită de sentimentele deosebite ce are criticul pentru scriitor ; ştim că o obiectivitate absolută e cuvînt deşert, mai mult,

credem că această înrîurire e folositoare, cu condiția însă ca criticul să nu fie exclusivist. Criticului, în această împrejurare, îi este și mai puțin iertat de a fi exclusivist ; iar confratele Sphynx e exclusivist ; nici nu dă voie să se facă vreo observație în privința scrierilor lui Delavrancea. Am pricepe încă nemulțămirea în contra criticului de la *Națiunea*, care iscălește banalități românești cu litere grecești. În criticele acelui domn găsim în adevăr lucruri ciudate. Așa, vorbind de nuvela *Milogul*, criticul o găsește măiastră, desăvîrșită, însă *toată această desăvîrșire* se strică prin cuvintele din urmă ale țigancei : „Sunt țigancă, nu-mi lepăd copiii". Iată dar o nuvelă minunată, desăvîrșită, pierzînd toate aceste însușiri din pricina a trei cuvinte de la sfîrșit, așa că pentru a o preface în capodoperă ar fi de ajuns la altă ediție să lipsească aceste cuvinte ! Această ciudată critică nu poate fi altfel înțeleasă decît prin aceea că a vroit criticul să arate că știe să găsească nu numai însușiri bune într-o scriere, ci și greșeli ; într-un cuvînt, a vroit să arate că știe *să critice*. Am pricepe încă asprimea confratelui nostru împotriva acestui domn, dar mînia d-sale împotriva criticului de la *Lupta*, C. Mille ! C. Mille a scris două foiletoane despre Delavrancea, unul despre *Sultănica* și altul despre *Trubadurul*.[1] Bineînțeles că o dare de seamă, făcută într-un singur foileton, nu poate să fie complectă ; dar oricît de necomplecte, aceste foiletoane sunt pline de bunăvoință pentru autor.

Așa ne aducem aminte că foiletonul întîi îl începe comparînd pe autorul *Sultănicăi* cu Hristos și îl sfîrșește prin o comparație a operei lui Delavrancea cu un izvor de apă răcoritoare care răcorește pe cititor în căldurile tropicale ale capitalei[2]. Al doilea foileton e de asemenea binevoitor, dar sunt și cîteva rezerve, lucru foarte de înțeles, avînd în vedere marea deosebire ce este între

---

[1] Cel dintîi a apărut cu titlul *Barbu Ștefănescu Delavrancea*, în *Drepturile omului* ; I, nr. 114, 22 iunie 1885, p. 1—2 (iscălit Gheorghe Frunză). Al doilea s-a publicat la rubrica „Săptămîna literară a ziarului *Lupta*, IV, nr. 233, 20-21 aprilie 1887, p. 2-3.

[2] N-avem foiletonul la îndemînă, deci nu putem cita textual (n.a.).

Delavrancea și între Mille, ca temperament, ca mod de scriere, ca școală literară. Vorbind de *Văduvele* și lăudînd această nuvelă, criticul *Luptei* e împotriva împăcării mamei Ghira și a mamei Iana. Confratele nostru C. Mille judecă astfel : „Cînd o sfadă, mînie, ură s-a început între doi oameni, cînd această ură a mers tot crescînd, apoi orice i-ar fi stat în cale trebuie să o atîțe și mai tare, deci cînd babele au găsit pe copiii lor sărutîndu-se, după logică, s-ar fi cuvenit să-i apuce la bătaie, dar nu să se împace. Într-o nuvelă, vestitul scriitor rus Tolstoi în împrejurări analoage, încheie povestirea prin dare de foc și nu prin împăcare". Cam așa judecă Mille și, cum văd cititorii, observația e serioasă și, deși poate să nu fie dreaptă, dar merită să fie discutată. Totuși această observație îl supără grozav pe d. Sphynx. Citind această observație a lui C. Mille, d. Sphynx o caracterizează prin cuvintele : „alandala" ; zice că Mille „n-are bun-simț", că asta e „revoltător" și în sfîrșit termină cu : „Mi-e silă să discut".

Dar, pentru Dumnezeu, de ce atîta supărare și nervozitate ?

Și noi avem cu atît mai mult drept să facem această întrebare, cu cît suntem de aceeași părere cu d. Sphynx iar nu cu Mille.

Suntem de aceeași părere cu d-l Sphynx că împăcarea între babele Ghira și Iana e foarte cu putință și foarte logică, pentru că supărarea lor era din nimica, pentru că această supărare era căptușită cu dor de împăcăciune, pentru că în sfîrșit bătrînele își iubeau copiii și copiii își spuneau unul altuia că se vor omorî (adăogăm că asta nu era vreo amenințare cu scop de a speria pe bătrîne, pentru că Răducanu și Irina nici nu știau că mamele îi ascultau) și aceste cuvinte au trebuit să bage groază în inimile lor. Vom mai adăoga că la mahala în fiecare zi se întîmplă sfezi și mai totdeauna se sfîrșesc cu împăcare ; mahalagioaicele parcă înadins se ceartă pentru a avea prilej de a se împăca ; sfada care atîtă nervii înlocuiește pentru dînsele atîtările nervoase ce le primim noi din citite ori de la teatru, de la îndeletnicirile intelectuale. Lipsa de asemenea atîtări, unele clase o înlocuiesc prin beție, sfadă, clevetire etc.

Sfada şi ura între mama Ghira şi mama Iana nu e doar ura neîmpăcată, adîncă, sălbatecă între Montague şi Capulet. Şi... şi fiindcă vorbele de Montague şi Capulet ne-au venit pe buze, apoi ne vom opri la o comparaţie între ura acestor italieni, mîndri şi nobili, şi între ura babelor Ghira şi Iana ; ne vom opri, deşi ştim că multora li se va părea deplasată această comparaţie între trufaşii gentilomi ai Veronei şi între nişte mahalagioaice din Bucureşti. Verona e zguduită pînă în temelii de ura a doi nobili, capii familiei Montague şi Capulet. Această luptă şi ură a două familii ţine de veacuri întregi. Interese de domnie, de mîndrie, cele mai felurite, cele mai arzătoare sentimente sunt puse la mijloc pentru a înflăcăra ura. Ura ajunge tradiţională, e suptă de copii cu laptele, a intrat în nervi, s-a făcut aproape organică. Această ură hrănită cu sînge, pentru că nu trece un timp mai îndelungat fără ca unul din casa Montague să nu cază ucis de mîna unui Capulet, sau dimpotrivă. Montague şi Capulet au doi copii, Romeo şi Julieta, cari se îndrăgostesc (întocmai ca Răducanu şi Irina) şi amîndoi cad jertfă acestei iubiri, omorîndu-se. În faţa acestor morţi, grozavii vrăjmaşi, Montague şi Capulet, dau mîna, hotărăsc a face pentru copiii morţi ceea ce n-ar fi făcut pentru dînşii vii : vrăjmaşii de moarte se împacă îşi îngroapă copiii unul lîngă altul. Durerea, durere îngrozitoare pentru nişte părinţi de a-şi vedea copiii morţi, a învins o ură uriaşă, ură de moarte. Din două sentimente duse la extrem, durerea părintească şi ura, cel dintîi a învins. Se înţelege că este mare deosebire între frica de a-şi pierde copiii şi amara durere de a-i fi văzut morţi. Dar este deosebire şi între ura nobililor de la Verona şi ura babelor din mahalalele Bucureştilor. Deci repetăm, noi credem că d-l Sphynx are dreptate ; dar de aci nu urma ca d-sa să se supere atîta pe Mille. Ba dimpotrivă. Observaţia lui Mille a dat prilej d-lui Sphynx să puie în lumină, să explice logica sfîrşitului nuvelei *Văduvele*, precum ne-a dat şi nouă prilej să mai adăogăm cîteva consideraţii pe lîngă ale d-lui Sphynx. Sunt mulţi care gîndeau ca şi Mille, dar după explicaţiile d-lui Sphynx şi ale noastre, poate unii îşi vor schimba părerea ; iată deci că şi noi, şi d-l Sphynx, şi Delavrancea, şi publicul

cititor, trebuie să fim recunoscători lui C. Mille că a făcut observația de mai sus.

Ne-am oprit cam prea mult la pilda aceasta, pentru că de aici urmează un fapt foarte însemnat pentru critica literară, și anume că observațiile și rezervele criticei, cînd sunt făcute conștiincios (nu pentru a necăji inadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) și nu-s prostii, folosesc nu numai cînd sunt bune, ci și cînd sunt greșite. Ca să vedem ce spirit greșit stăpînește în articolele d-lui Sphynx trebuie să citäm încă o bucată de la sfîrșit, anume: „Destul numai că, fără să am pretențiunea de a fi adus pe Barbu în adevărata lui lumină, m-am silit să fiu drept față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter cu totul original și am întins o mînă prietenească unui scriitor de talent, mîhnit fără îndoială că s-au găsit să-l judece tocmai acele inimi rele cărora și «velință de flori să le așterni, ele tot ciulini și pălămidă caută».“

Nu știu dacă a simțit d-l Sphynx ce spirit exclusivist, mai mult, ce spirit de zizanie se introduce în literatura românească printr-o astfel de critică. În adevăr, ce însemnează aceste cuvinte? D-l Delavrancea a așternut numai trandafiri prin scrierile sale, iar criticii, cum e de pildă Mille, inimi rele ce sunt, caută ciulini, vor să-l înece, să-l nimicească pe scriitor; însă d-l Sphynx, care are inimă bună și care e prieten cu scriitorul, îi întinde o mînă de ajutor pentru a-l scăpa de inimi rele, de dușmani. Iată dar criticii unui autor împărțiți în oameni buni și răi, în prieteni și în dușmani ai autorului; iar pentru ca să cazi în categoria celor răi, n-ai decît să faci o observație critică, așa cum a fost cea făcută de Mille.

Nu vroim să-l apărăm pe Mille, el știe să se apere și singur; avem un scop cu totul egoist, vroim să ne apărăm pe noi înșine, pentru că și noi, cu toate că am scris așa de puțin, am căzut de pe acum în categoria celor răi, și iată cum. Cititorii știu că am scris două articole despre Eminescu[1]. Ca și d. Sphynx, noi n-am

[1] Studiul *Eminescu* a apărut în două numere ale *Contemporanului* (nr. 9 și 11 din martie 1887).

cititor, trebuie să fim recunoscători lui C. Mille că a făcut observația de mai sus.

Ne-am oprit cam prea mult la pilda aceasta, pentru că de aici urmează un fapt foarte însemnat pentru critica literară, și anume că observațiile și rezervele criticei, cînd sunt făcute conștiincios (nu pentru a necăji inadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) și nu-s prostii, folosesc nu numai cînd sunt bune, ci și cînd sunt greșite. Ca să vedem ce spirit greșit stăpînește în articolele d-lui Sphynx trebuie să citäm încă o bucată de la sfîrșit, anume: „Destul numai că, fără să am pretențiunea de a fi adus pe Barbu în adevărata lui lumină, m-am silit să fiu drept față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter cu totul original și am întins o mînă prietenească unui scriitor de talent, mîhnit fără îndoială că s-au găsit să-l judece tocmai acele inimi rele cărora și «velință de flori să le așterni, ele tot ciulini și pălămidă caută».“

Nu știu dacă a simțit d-l Sphynx ce spirit exclusivist, mai mult, ce spirit de zizanie se introduce în literatura românească printr-o astfel de critică. În adevăr, ce însemnează aceste cuvinte? D-l Delavrancea a așternut numai trandafiri prin scrierile sale, iar criticii, cum e de pildă Mille, inimi rele ce sunt, caută ciulini, vor să-l înece, să-l nimicească pe scriitor; însă d-l Sphynx, care are inimă bună și care e prieten cu scriitorul, îi întinde o mînă de ajutor pentru a-l scăpa de inimi rele, de dușmani. Iată dar criticii unui autor împărțiți în oameni buni și răi, în prieteni și în dușmani ai autorului; iar pentru ca să cazi în categoria celor răi, n-ai decît să faci o observație critică, așa cum a fost cea făcută de Mille.

Nu vroim să-l apărăm pe Mille, el știe să se apere și singur; avem un scop cu totul egoist, vroim să ne apărăm pe noi înșine, pentru că și noi, cu toate că am scris așa de puțin, am căzut de pe acum în categoria celor răi, și iată cum. Cititorii știu că am scris două articole despre Eminescu[1]. Ca și d. Sphynx, noi n-am

[1] Studiul *Eminescu* a apărut în două numere ale *Contemporanului* (nr. 9 și 11 din martie 1887).

avut pretenția de a pune în adevărată lumină pe Eminescu, ci am înșirat mai multe considerații prin cari am vrut să arătăm talentul mare, neasemănat de mare, al lui Eminescu ; iar pe de altă parte să punem în evidență cîteva pricini cari au hotărît direcția, sensul scrierilor poetului nostru liric. În aceste articole am făcut cîteva obiecții cari se explică foarte ușor, avînd în vedere deosebirea cea mare ce este între direcția socială a poetului și între a noastră. Au fost destule aceste obiecțiuni pentru ca d. Morna, criticul de la *Liberalul* din Iași, să scrie că noi am criticat pe Eminescu cu „multă răutate". Și băgați de seamă, noi, cunoscînd spiritul criticei din țara noastră, am și adăogat că rezervele pe cari le facem nu trebuie să mire pe nimeni, pentru că nu-i artist care să n-aibă cusururi și greșeli : ca-n Byron, Musset, în Goethe chiar, se află multe și mari lipsuri ; că noi avem stimă și admirație sinceră pentru cel mai mare poet liric contemporan. Dar degeaba ! Poți să afli lipsuri în Byron, în Goethe, pînă și în Shakespeare, dar dacă vei găsi în Eminescu, atuncea ești om rău și dușman al poetului. Și trebuie să se noteze că răutatea în cazul de față ar fi mișelie, ținînd samă de soarta poetului[1].

Ori iată altă pildă. Vroiesc să scriu acuma un articol despre Delavrancea. În acesta voi avea de făcut unele observații, după mine esențiale. Nu-s deloc sigur că a doua zi după apariția articolului nu se va ridica vreunul și va scrie că sunt o inimă rea „care tot ciulini și pălămidă caută" și că sunt un dușman al autorului, și deci acel cineva s-a crezut dator a-i întinde mînă de ajutor etc. Și iată-mă, pe neașteptate, nu numai om rău, dar și dușman jurat al autorului ! Se înțelege că noi protestăm cu atît mai mult cu cît avem stimă personală pentru Delavrancea și sinceră stimă „față cu o muncă conștiincioasă și de un caracter original", sinceră stimă de un om de talent.

[1] Într-o broșură apărută de curînd și scrisă de d-l I. N. Roman ni se fac mai multe observații în privința criticei noastre despre Eminescu ; vom răspunde altă dată (n.a.).

Credem că oricine va admite că o atare critică e o anormalitate într-o literatură.

Şi trebuie să ne spunem sincer părerea : nu învinuim deloc nici pe d-l Morna, nici pe alţii ; părerile lor sînt o urmare neînlăturată a direcţiei greşite a criticei noastre în general (pentru că oricît ar fi de neînsemnată, dar tot avem şi noi o critică). Această direcţie nu este a criticei moderne, ci a criticei care a fost în Franţa pe la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori şi operele lor. Critica dădea sentinţe, împărţea titluri : cutare operă e bună, cutare rea ; cutare magistrală, sublimă, genială ; cutare stupidă etc. Bineînţeles că în astfel de împrejurări critica trebuia să ajungă un judecător părtinitor şi aducător de întuneric şi zavistie în literatură. Pentru ce ? Pentru un cuvînt foarte simplu. Care este condiţia esenţială ca judecătorul să nu cadă în arbitrar ? Condiţia de căpetenie este ca regulele, legile după cari judecă să fie bine hotărîte, foarte lămurite ; altfel, orice judecător va fi arbitrar. Ce legi, ce reguli avea însă critica pentru a judeca după ele operele de artă ? Nici o regulă, nici o lege. La sfîrşitul veacului trecut şi la începutul veacului nostru, sub domnia absolută a clasicismului, s-au făcut reguli, un cod întreg de legi după cari artiştii trebuiau să-şi creeze operile. Aceste reguli ţineau ca-ntr-un corset strîmt literatura, sugrumînd-o. Victor Hugo, înconjurat de o legiune întreagă de talente, a dat asalt împotriva clasicismului, l-a învins, romantismul a sfărîmat toate regulile şi legile estetice ale clasicismului. Rămasă fără reguli, fără legi, critica de la începutul epocei romantismului nu putea să fie decît cu totul arbitrară. Neavînd legi, criticii au căpătat putere prea mare, nimic nu-i oprea de-a judeca după gustul şi placul lor. Puterea prea mare în literatură, ca şi în politică, e stricătoare. Criticii dădeau numele de talente, de maeştri, de genii, după hatîr, după gradul de prietenie : iată de unde vine şi plîngerea artiştilor de la începutul veacului împotriva criticei, cum şi superficialitatea criticei, cu mici excepţii. Şi nici nu putea să fie altfel. Operă bună, rea, de talent, genială... ce cuvinte largi şi cu ce înţeles nehotărît şi relativ !

Din două opere de artă de aceeași valoare, e foarte ușor să arăți că una-i de talent și alta slabă, pentru aceasta n-ai decît să schimbi termenii de comparație. Așa, dacă vrei să arăți că opera e de valoare, n-ai decît s-o asemui cu a lui Prodănescu. În adevăr, ce scriere nu va fi minunată față de opera acestui bard? În cazul al doilea asemeni scrierea cu a lui Shakespeare. Și ce scriere nu va părea slabă față cu opera colosală a genialului Shakespeare? Acest exemplu arată limpede cît de superficială și totodată cît de puțin folositoare a trebuit să fie critica literară. Eminentul nostru critic, d-l T. Maiorescu, în articolul său *Poeți și critici*, exprima o părere care a trebuit să facă pe mulți să se mire. D-sa zice că în țara românească n-are ce mai căuta critica, deoarece la noi ea a avut un rol de îndeplinit, dar acuma nu mai are. D-sa judecă astfel[1]:

În țara românească, acum cîtva timp, literatura mai că nu exista, de-abia se începea; atunci critica a avut un rol, a trebuit să călăuzească pașii copilărești ai literaturei, să încurajeze operile mai bunișoare, să nu lase să se strecoare opere cu totul rele, critica trebuia să fie ca o strajă pusă înaintea edificiului literaturei românești și să lase să intre numai pe acei cari meritau asemenea cinste; iar pe cei lipsiți de talent să-i înmormînteze. Cînd însă literatura s-a dezvoltat, nu mai are nevoie de critică: slujba de a înlătura nulitățile o face însăși literatura artistică. Talente ca Alecsandri și Eminescu alungă din literatură nulități ca Prodănescu; deci acum critica n-are nici un rol de îndeplinit.

Cam așa judecă d-l Maiorescu și... credem că are cu desăvîrșire dreptate, pentru că e vorba, cum văd cititorii, de acea critică pe care am numit-o *judecătorească*. Această critică a fost și folositoare și trebuitoare și, prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea și-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care și-a format cunoștințele și gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturei europene, om cu

[1] N-avem articolul la îndemînă, de aceea citãm numai înțelesul (n.a.).

gust artistic și cu tact critic, și-a făcut datoria în înțelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturei. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturei române. Se înțelege, va fi fost și d-sa părtinitor, lucru firesc și aproape de neînlăturat cînd critica e critică judecătorească ; dar trebuie să ținem samă și de greutățile cu cari a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiți, ce nulități, ce secături aveau dorința și îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, și d-l Maiorescu a avut glas destul de tare și destulă autoritate pentru a da în lături pe acești îndrăzneți pretențioși. Pe de altă parte d-sa a putut cunoaște, numai în cîteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care și l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, aceasta e un merit foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat și el, și cînd unui public îi place Alecsandri, Eminescu, Vlahuță — scrierile lui Prodănescu et Comp. stîrnesc rîs obștesc și, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzînd aceasta, d-l Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol și, încredințat că critica și-a făcut datoria, zice cu o mîndrie foarte la locul ei :

„Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să se ducă."[1]

Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, și-a trăit traiul. Dar lipsind critica judecătorească, nu va rămînea nimica în locul ei ? D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaște oare d-l Maiorescu o astfel de critică ? Ori o cunoaște, dar nu o primește, nu socoate de trebuință să vorbească de dînsa, pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoinici pentru a o face. Nu știm care

[1] *Die Verschwörung des Fiesco*, Schiller, *Contemporanul*, an. VI, no. 3 (n. a.).

e pricina, dar e neîndoios că d-l Maiorescu nu pomeneşte cîtuşi de puţin despre acest fel nou de critică!

*

Critica în Europa a luat o mare dezvoltare, dar o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere, care priveşte o operă literară ca un product şi îl analizează ca atare, cum fac ştiinţele naturale, căutînd pricinile ce i-au dat naştere. Cînd critica are înainte o operă literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînţeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticei este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică şi artistul creator. Critica, analizînd viaţa artistului, sufletul lui, ne explică de ce şi cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai aşa cum este şi nu altfel; ne explică pricinile care au hotărît caracterul operei artistice, sau, cum am zis, arată legătura între artist şi creaţiunea sa.

Un exemplu va lămuri mai bine gîndul nostru. Iată un poet. Trăsăturile caracteristice ale poeziilor lui sunt melancolie adîncă, iubire pentru fantastic, încît poetul zboară-n aer ori se cufundă în prăpastii adînci în loc de a gusta frumuseţile ce sunt împrăştiate pe pămînt şi, în sfîrşit, a treia trăsătură caracteristică, o ură înverşunată împotriva femeiei. Critica ne va arăta pe poet nervos, uşor de aţîţat, nemulţămit — de unde se înţelege melancolia poeziilor lui. Critica îl va arăta trăind într-un oraş mare, crescut în oraş, într-o ulicioară îngustă, într-o casă fără curte, din care nu putea să vadă frumuseţile naturei, pădurile, cîmpiile, munţii, lanurile întinse scăldate în lumina aurie a soarelui ori în lumina argintie a lunei; poetul în copilăria sa a stat sub înrîurirea unei mame bigote, care umplea capul copilului cu basme religioase, cu grozăveniile iadului. Iată dar explicarea fantasticului în poeziile artistului şi lipsa lui de iubire pentru natura măreaţă, pe care n-a putut s-o observe decît pe fereastra îngustă a unei uliţi necurate. În sfîrşit, critica arată cum poetul s-a îndrăgostit, şi-a pus tot sufletul, toată nădejdea, toată viaţa

într-o femeie, şi aceasta l-a înşelat mişeleşte, lăsîndu-i o rană adîncă în inimă, rană cu atît mai dureroasă cu cît poetul a fost mai naiv, mai încrezător, mai nervos, mai pasionat. Iată de ce rana niciodată nu s-a mai închis, de ce îi sfîşie vecinic inima, şi orice amintire face să vibreze dureros această sărmană inimă. Iată explicarea urei, deznădejdei, blestemului, plînsului cu hohot, cari zbucnesc cînd vorbeşte de femeie, în care poetul vede numai pe cea care l-a trădat. Şi astfel, pas cu pas ni se explică toate părţile caracteristice ale creaţiunei poetului, fir cu fir se ţese legătura între poet şi opera lui. Şi dacă critica reuşeşte să aducă înainte-ne pe poet, să ni-l zugrăvească tocmai cum e, atunci înţelegem lămurit de ce şi cum creaţiunea poetului este aşa, şi de ce nici nu putea fi altfel. Aşadar temelia criticei, cînd e vorba de a statornici legătura între artist şi operă, va fi o analiză psihică a artistului.

Astfel romancierii de azi şi criticii au acelaşi scop. „Romancierul şi criticul — zice Brandes în admirabila-i scriere[1] — pleacă astăzi în schiţările lor de la acelaşi punct : atmosfera spirituală a epocei. În aceasta se arată formele. Unul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice faptele unui om, altul vrea să ne înfăţişeze şi să ne explice o operă literară, şi ambii caută să ne arate că faptele oamenilor şi operele literare trebuie să fie privite ca nişte producte pe cari omul le face fatal, îndată ce se întrunesc anumite însuşiri năuntrice şi înrîuriri externe. Deosebirea esenţială este numai aceasta că poetul face ca persoanele închipuite de dînsul, de obicei zugrăvite după modele din viaţa reală, să lucreze şi să vorbească după împrejurările date, în timp ce criticul este cu desăvîrşire legat de realitate, aşa încît închipuirea lui trebuie să lucreze numai şi numai pentru a afla şi reconstrui starea sufletească, pricina sau condiţiunea faptelor. Romancierul, de la caracterul observat, trage încheieri în privinţa faptelor probabile ale insului, criticul scoate încheieri în privinţa caracterului artistului, din însuşirile operei observate.“

[1] Vezi *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts in ihren Haupströmungen*, V. Band, pag. 386 (n. a.).

Dacă în multe privinți creațiunile artistice ale romancierului sunt mult mai presus, mult mai prețioase decît criticile, este însă o parte în care lucrarea criticului modern e mai însemnată decît a artistului. Această însemnătate mai mare izvorăște din subiectele tratate de critici. Artistul studiază oameni în general, oameni de rînd ; criticul studiază pe artiști. Artiștii însă, ca modele, sunt cele mai de multe ori mai interesanți, mai instructivi, pentru că în sufletul lor se oglindește mai bine epoca în toată complexitatea ei, decît în sufletul unui simplu muritor. Așa, de pildă, Flaubert a creat tipuri admirabile ca artă : pe madame Bovary, pe Charles Bovary (spițerul), pe Léon etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui Flaubert, căci ele îl vor lumina în privința vieței oamenilor din Franța în veacul acesta. Dar cu cît mai instructiv va fi pentru istoricul veacului al XIX-lea tipul complex al lui Flaubert însuși ? Cu cît mai mult s-a oglindit în Flaubert viața veacului nostru în toată complexitatea ei ?

Cred că aceste puține cuvinte sunt de ajuns pentru ca să poată vedea oricine deosebirea între critica modernă și între cea judecătorească ; dar n-am terminat încă. Am zis că criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui ; însă această stare psihică e pricinuită, atîrnă de psihicul cercului în care se învîrtește artistul, de al poporului din care face parte ; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică și între artist, trebuie să aflăm și legătura între opera artistică și poporul din care face parte artistul. Alături deci cu analiza psihică a unui ins, critica face și analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăiește poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura între opera artistică și mediul natural și social în care trăiește artistul. Așa, să luăm din nou exemplul nostru. Melancolia ce o vedem în opera artistică am explicat-o prin nervozitatea și caracterul trist al poetului ; înclinarea spre fantastic, prin creșterea fanatică religioasă pe care i-a dat-o mama lui ; ura împotriva femeilor, prin o trădare mi-

şelească suferită de însuşi poetul. Ridicîndu-ne de la poet la mijlocul în care trăia el, vom afla că întristarea şi melancolia lui a fost însuşirea pe care o aveau toţi cei din cercul în care trăia poetul, ori chiar toţi cei din clasa lui ; iar această melancolie şi întristare se datoreşte unor cauze politico-sociale. Fanatismului religios, pe care a voit să i-l insufle mama lui şi care s-a arătat în creaţiunea poetului prin iubirea de fantastic, îi vom afla pricina în starea religiei, în faptul că religia avea mai mare înrîurire asupra femeilor. Lucru care la rîndul său se datoreşte unor cauze anumite : stării femeiei în societate. În sfîrşit, faptul trădării, analizîndu-l, vom vedea că nu-i izolat, ci foarte obicinuit în mediul în care trăia poetul, şi vom afla că se datoreşte stării ce s-a creat femeilor în societate, creşterei falşe ce li se dă etc...

Se poate urma altă cale în investigaţiunile critice, şi anume o cale inversă : în loc de a pleca de la opera artistică pentru a ne ridica pînă la naţiunea în care s-a ivit, putem, după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, naţiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întîi poporul, ţara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condiţiunile cari au influenţat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică şi apoi la operă ; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului pînă la mijlocul natural şi social, să ne coborîm de la mijlocul natural şi social pînă la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentala operă a lui Taine *Istoria literaturii engleze*. Taine începe cu analiza configuraţiunei geografice (mijlocul natural), apoi studiază rasa şi influenţa acestor doi factori asupra întocmirei naţiunei engleze. Pe urmă analizează societatea engleză şi înrîurirea ei asupra poetului, şi astfel ajunge la poet, şi de la poet la creaţiunea poetului. După Taine, o societate, o naţiune este productul mijlocului natural şi al rasei, poetul este productul naţiunei iar opera literară e productul poetului ; deci analiza unei lucrări artistice trebuie începută de la factorul, de la cauza primă. Această cale inversă a lui Taine e prea vastă, prea puţin sigură, suntem însă departe de a o nega după cum fac

Brandes, Hennequin, Guyau [1], ci credem că şi drumul indicat mai sus duce la acelaşi rezultat şi sunt cazuri cînd e mai potrivit decît cel dintîi. Dacă pentru analiza unei opere artistice e mult mai potrivit a lua ca punct de plecare chiar această operă artistică, în schimb, cînd e vorba de a analiza o anumită literatură în întregime, un curent literar întreg, cum e de pildă clasicismul ori romantismul, atunci drumul indicat de Taine e mai potrivit.

Pînă-acum am vorbit despre înrîurirea mijlocului social asupra creaţiunei literare şi de stabilirea legăturei între mijlocul natural şi social, între poet şi creaţiunea artistică. Dar odată opera artistică creată, ea la rîndul ei are influenţă asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puţin însemnată. Considerînd opera artistică ca un fapt împlinit, critica o analizează ca atare. Mai întîi criticul pune întrebare operei artistice : de unde ai venit ? Cum ai venit pe lumea aceasta ? Cine-ţi e creatorul ? etc. După multă trudă, în care adeseori critica pierde nă-

---

[1] Hennequin, în cartea lui, *La critique scientifique*, o carte care cuprinde cîteva vederi ingenioase, dar mai multe greşite, se ridică cu drept cuvînt contra exagerăţiilor teoriei lui Taine, dar, cum se întîmplă adesea, cade singur într-o exageraţie contrară. Influenţat de teoria absurdă a lui Bagehot (ideea centrală a lui Bagehot este că nu *summum* condiţiunilor istorice face pe eroi, pe oamenii superiori, ci eroii, oamenii superiori fac istoria), susţine că nu mediul face pe artist, ci artistul face mediul. Brandes, într-o conferinţă publică ţinută în Petrograd, dezvoltă aceeaşi teorie, Guyau, într-o operă admirabilă, apărută acum *(L'art au point de vue sociologique)*, e mult mai aproape de adevăr. Noi, după cum am mai zis, credem că toate căile indicate de Taine, Saint-Beuve, Brandes, Hennequin, Guyau duc la acelaşi rezultat ; critica va arăta relativa lor importanţă şi cînd anume va trebui să ne servim de un metod ori de altul. Şi noi suntem contra exagerăţiei lui Taine, astfel că în prezentul articol, care a apărut mai înainte decît cartea lui Hennequin, decît a lui Guyau şi decît conferinţa lui Brandes, am recomandat un drum invers decît al lui Taine. Bineînţeles, nu cădem în exagerăţia de a nega cu totul un metod căruia îi datorim *Istoria literaturii engleze*. — În volumul al doilea al criticelor noastre avem un articol special în această privinţă (n.a.) [*Cauza pesimismului în literatură şi viaţă*].

dejdea de a căpăta un răspuns măcar aproape lămurit (un răspuns pe deplin lămurit e peste putință), după multă stăruință, cînd în sfîrșit răspunsul e dat, critica pune o altă întrebare : acuma ești aicea între noi, vrînd-nevrînd trebuie să te primim așa cum ești, spune dar, tu, copil răsfățat și sublim al muzelor, ce ai să faci între noi, și cu noi ? Ne vei face oare să rîdem ori să plîngem ? Ne vei face să binecuvîntăm ori să blestemăm ? Ne vei face să iubim ori să urîm ? Ne vei face oare să ne închinăm lui, marelui idol, izvorul luminei, iubirei și dreptății, ori să ne închinăm Satanei sau vițelului de aur ? Spune ! Dar fiindcă acest copil sublim răspunde numai celor cari își găsesc singuri răspunsul, critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale și morale sunt întrupate în opera artistului, ce simțiminte au condus mîna artistului ? Cari sunt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui și cari sunt idealurile, simțurile ce ne va excita și sugera opera artistică, într-un cuvînt care e tendința socială și morală a operei artistice ? Ce influență socială și morală e menită să aibă, ce înrîurire educătoare va avea ea ? Și cînd critica a primit răspuns și la această întrebare, ea trebuie să tacă ori să-și facă altă întrebare. Ea trebuie să-și zică : știu acuma, întrucîtva, cel puțin, de unde a venit opera artistică și ce influență anume va avea, ce tendință are această forță socială din nou creată.

Acuma să vedem : cît de mare e această forță ; simțimintele ce ne va sugera, cît de puternic vor fi sugerate ; dacă ea ne cheamă la un anumit ideal, cît de puternică e această chemare ; dacă sugerează anumite concepții filozofice ori sociale, cît de tari sunt aceste concepții și cît de puternic vor fi sugerate ? Într-un cuvînt criticul se întreabă : cît de mare, cît de vastă e creațiunea artistului ? Și cînd va avea un răspuns și la aceasta, atunci el își va face cea din urmă întrebare : prin ce mijloace artistul lucrează asupra psihicului nostru ? Prin ce mijloace creațiunea lui ne influențează pe noi ? Aici va fi vorba de stil, ritm, rimă, peisaj, descripția naturei, combinația felurită de icoane, atingerea cutărei ori cutărei coarde a inimei, cutărei ori cutărei coarde a creierilor etc.

Într-un cuvînt, în aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creaţiunea artistică, ce influenţă va avea ea, cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă şi în sfîrşit prin ce mijloace această creaţiune artistică lucrează asupra noastră ? Un răspuns mai mult ori mai puţin amănunţit şi sigur la aceste întrebări rezumă o lucrare critică. Se înţelege că aici am indicat ceea ce ar fi o critică perfectă, ideală, dar dacă critica va face un sfert de sfert din această lucrare, încă va fi o operă meritorie. Apucînd drumul criticei contimporane ştiinţifice, vom face cel puţin ceva, pe cînd urmînd drumul vechi, ori nu vom face nimic, ori, ceea ce e şi mai rău, vom face ceva anapoda.

Aici trebuie să facem neapărat o abatere, pentru a îndepărta o neînţelegere. Cînd zicem critică ştiinţifică suntem departe de a crede că critica a ajuns o ştiinţă pozitivă. Nu ; suntem departe de a fi de părerea lui Zola, care, vorbindu-ne de critica modernă, ne vorbeşte de legi fixe, de teoreme geometrice. În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot aşa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie. Un sociolog care ar spune că în sociologia ştiinţifică avem teoreme tot aşa de lămurite şi de neîndoielnice ca-n geometrie, ori nu ştie matematică, ori nu cunoaşte sociologie, ori nu se pricepe nici la una, nici la alta : sociologia tinde a fi ştiinţă exactă, dar pînă acuma n-a ajuns ; tot aşa trebuie să zicem şi despre critică : critica literară tinde a ajunge cu totul exactă şi ştiinţifică, dar e încă departe, foarte departe, de acest ideal şi acum intuiţia ajută pe critic mai mult decît ştiinţa. Pentru a ne zugrăvi, a pune înaintea noastră pe artist, pentru a-l face să trăiască, pentru a ne arăta cum s-a creat opera artistică, desigur pe critic îl va ajuta psihologia modernă, dar criticului îi va trebui intuiţia, inspiraţia, un talent deosebit, fără care cea mai desăvîrşită cunoştinţă a psihologiei [1] nu-i va ajunge. Pentru a lămuri înrîurirea mediului social asupra artistului, şi deci şi asupra operei

[1] Dealmintrelea şi psihologia e numai o ştiinţă începătoare (n. a.).

artistice, criticul trebuie să cunoască societatea în care s-a dezvoltat artistul, deci trebuie să analizeze starea ei culturală, dezvoltarea ei intelectuală, condițiile politice și economico-sociale în care se găsește, precum și starea morală. Acestea toate negreșit trebuie să le cunoască criticul, fără ele nici nu poate fi vorba despre o critică bună din toate punctele de vedere. Dar care din aceste multiple puteri sociale a înrîurit opera artistului și mai ales relativa însemnătate a multiplilor factori sociali ? În toate acestea tactul și talentul criticului, inspirația, îl ajută minunat ; deci intuiția joacă rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică studierea operelor mari din literaturile celor mai înaintate nații, în sfîrșit intuiția artistică, iată însușiri neapărat cerute pentru a judeca valoarea artistică a operelor, a judeca dacă o operă literară e însemnată, genială.

Talent, geniu ! Dar ce sunt acestea, decît vorbe prin cari zugrăvim lucruri neînțelese ? Firește, cum am zis, chiar în critica estetică, știința modernă începe să aibă rol din ce în ce mai mare. În cîteva cuvinte, iată ce voim să zicem : critica modernă tinde a fi din ce în ce mai științifică ; chiar acuma e peste putință a fi critic fără a avea o mare cultură științifică ; dar critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință, și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut, ca și artistului. Dar primind în critică intuiția, inspirația, nu o reducem oare iar la rolul criticei vechi, metafizice ? Nu, deloc. Mai întîi pentru că luăm drept temelie științele, și afară de acestea critica modernă se deosebește de critica trecutului prin metodă, prin scop, prin tot.

Fiindcă nu mai putem lungi acest articol, vom da un exemplu care va lumina uriașa deosebire între critica explicatoare și între cea judecătorească. Am fost de o părere cu d-l Maiorescu că critica judecătorească pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă mai mult literatura și, de la un timp, poate lipsi, fără a cășuna vreo pierdere. Critica modernă explicatoare, cu totul dimpotrivă, cu cît se dezvoltă literatura artistică, ajunge și ea tot mai însemnată. În adevăr, să ne închipuim un popor la începutul dezvoltărei sale literare. Literații de atuncea

vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic ; asemenea şi întocmirile sociale, mijlocul social în care se dezvoltă artistul primitiv e relativ simplu. Criticul care va trebui să ne facă analiza psihică a unui artist cu psihic foarte puţin complex, ori analiza unui mediu social simplu, nu ne va putea spune multe lucruri. Cu cît însă se dezvoltă literatura, cu atîta şi artiştii sunt mai dezvoltaţi, cu atîta şi psihicul lor e mai complex, cu atîta şi relaţiile sociale sunt mai complexe şi deci cu atîta şi lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare. A ne da analiza psihologică a lui Musset, a ne da o analiză a mijlocului social din Franţa modernă e lucru pe cît de greu, pe cît de complex, dar şi pe atît de folositor. Acelaşi lucru trebuie să-l spunem în general despre toată lucrarea criticului modern. Aşa, noi am zis că una din problemele criticei moderne e analiza sentimentelor şi ideilor cari au însufleţit pe artist în lucrarea sa, a simţimintelor şi ideilor ce vor fi sugerate prin creaţiunea artistică în conceţăţenii artistului : analiza însemnătăţei sociale, educătoare, moralizătoare a lucrărei artistice. Dar cu cît se dezvoltă societatea, cu atît se dezvoltă ideile şi simţimintele, cu atît ajung mai bogate, mai variate, mai complexe simţimintele şi ideile artistului şi deci şi simţimintele şi ideile ce sunt întrupate în creaţiunea sa. Analiza însemnătăţei şi influenţei sociale a unei astfel de lucrări, într-o astfel de societate, e peste măsură de grea, dar şi peste măsură de importantă şi de folositoare. Critica dar se dezvoltă, capătă o însemnătate tot mai mare, ajunge tot mai folositoare, în acelaşi grad în care se dezvoltă societatea, literatura şi artistul. Cred că această deosebire e îndestulătoare pentru a arăta şi deosebirea criticei moderne de cea trecută, şi relativa ei importanţă.

Ştiu, ori mai bine îmi închipui că se vor găsi mulţi, poate chiar confratele Sphynx, cari ne vor zice zîmbind : „Bine, e foarte frumos cînd ne vorbiţi de critica literară modernă, întemeiată pe ştiinţă de o parte, iar pe de alta pe un talent puternic intuitiv ; dar de unde vroiţi să luăm asemenea critici, cine e cel care ar putea fi un

Sainte-Beuve, un Taine ori un Brandes românesc?" Întîmpinarea, mărturisim, e foarte adevărată. În adevăr, n-avem încă un Taine, dar n-avem nici un Musset ori Flaubert, şi noi toţi cari facem acum critică literară suntem numai locţiitorii aceluia care va şti să pună critica noastră la înălţimea la care a pus-o un Taine. Dar aşa cum suntem, nu ne e oare îngăduit să ne călăuzim de un metod ştiinţific, o dată ce-l vom şti adevărat? Se înţelege, n-avem un Taine, dar nu e mai puţin adevărat că critica noastră, îndreptată pe calea modernă, poate să aducă mare folos. Dacă critica nu ne va da o ţesătură complexă şi fină, care să lege opera literară cu artistul i dacă nu ne va da figura artistului în toată mărimea ei, poate însă să ne lămurească unele din împrejurările principale cari au avut înrîurire asupra unei opere artistice, ceea ce poate să aducă lumină în privinţa acestei opere, lucru iarăşi foarte însemnat pentru istoricul viitor al literaturei române. Dacă nu putem să dăm un tablou întreg al mijlocului social şi să lămurim cum şi în ce chip acest mijloc a înrîurit asupra operei artistului, vom putea însă arăta înrîurirea cutărui ori cutărui factor social asupra artistului. Acesta e însă un lucru pe atît de folositor pentru contemporanii noştri, pe cît e de însemnat pentru istoricul viitor al României. În aceeaşi vreme, polemica critică îşi va schimba caracterul învîrtindu-se pe lîngă chestii generale, ştiinţifice şi sociale, dar nu pe lîngă chestia titlurilor ce trebuie să dăm artiştilor. Între alte foloase, schimbarea direcţiei criticei noastre va avea de urmare nimicirea spiritului de cumetrii şi de cîrdăşii literare, şi acest rezultat pe cît e de însemnat, e tot pe atît de folositor.

*

Sunt încă două chestii în privinţa cărora am vroit să ne înţelegem cu confratele nostru de la *România liberă*. D-lui Sphynx pare că nu-i place obiceiul unora de a critica pe un scriitor de ai noştri făcînd citaţii din maeştrii străini, pomenind, cu prilejul unui artist mediocru ori puţin talentat, artişti celebri şi geniali ca Dante ori Shakespeare. Confratele nostru are dreptate dacă e vorba de exagerăţiile de rîs în cari cade de pildă criticul

de la *Naţiunea*, cu cu care d-l Sphynx face polemică. Acest critic are în adevăr patru citaţii foarte ciudate. Aşa, spre a spune că a cugeta e greu, domnul citează pe filozoful Schopenhauer. Mîine vrun alt critic, pentru a spune că omul umblă cu picioarele, va zice : „Omul umblă cu picioarele, cum a zis un mare filosof" etc. Într-un cuvînt suntem de o părere cu Sphynx, dacă e vorba de criticul de la *Naţiunea*. Nu vom fi însă deloc de o părere, dacă d-sa ar vroi să generalizeze, osîndind în general citaţiile şi pomenirea de nume mari, cînd e vorba de scriitorii noştri puţin însemnaţi. D-l Delavrancea a scris o critică în *Lupta literară* [1] şi întrucît e vorba de analiza amănuntelor şi tehnicei poeţilor despre cari trata Delavrancea, critica era cît se poate de bună. În această critică, în care se vorbeşte de Veronica Micle, de Scrob etc., d-l Delavrancea a citat pe Dante, pe Heine etc. D-l Scrob şi Dante ! Nu e prea curios ? Şi cu toate acestea d-l Delavrancea a avut deplină dreptate. Literatura noastră se dezvoltă sub înrîurirea literaturilor europene. De ce dar, pe de o parte, n-am cerceta cam ce înrîurire a cutărui maestru străin se oglindeşte într-un scriitor al nostru, şi, pe de altă parte, de ce n-am arăta exemplele mari scriitorilor noştri, fie ei oricît de mici ? Nouă nu ni se părea nici pretenţios, nici de rîs lucru dacă un scriitor d-ai noştri cu puţin talent ar avea năzuinţa să ajungă un Shakespeare. Nu-i pretenţie de rîs a vroi să fii un Shakespeare, ci de rîs e credinţa că ai ajuns a fi un astfel de geniu, cînd nu-i ajungi nici la glezne ; ambiţia însă de-a ajunge un Shakespeare e o ambiţie aleasă, înaltă. De ce dar un critic, vorbind scriitorilor noştri, să nu le arăte exemple mari din străinătate ? Bineînţeles că toate acestea trebuie să aibe rostul lor ; în această privinţă suntem de-o părere cu d-l Sphynx.

A doua chestie în care nu suntem de părerea d-lui Sphynx e clasificarea scriitorilor în grupe ori şcoale. D-l Sphynx este contra înregimentărilor scriitorilor în cutare sau cutare şcoală Se înţelege, dacă este iarăşi

[1] *O familie de poeţi*, în *Lupta literară*, I. nr. 1 din 19 aprilie 1887 şi nr. 2 din 26 aprilie 1887.

vorba de criticul de la *Națiunea*, care găsește o școală flaubertistă, una maupassantistă etc., apoi suntem de aceeași părere. Dar d-l Sphynx pare a generaliza dușmănia împotriva clasificărei, ori cel puțin protestează în ceea ce privește pe Delavrancea. Înșirînd tot ce a scris talentatul și simpaticul nostru nuvelist, d. Sphynx zice : „Dacă odată cu înșirarea acestei varietăți de subiecte voi mai spune că multe din aceste bucăți își au limba lor proprie și un fel de construcție de frază particulară, s-ar mai putea susține că Barbu e de cutare școală etc. ?“ S-ar putea și chiar trebuie, susținut, și iată de ce : Dacă se crede că un scriitor, un talent literar, o operă literară e un dar dumnezeiesc, e ceva căzut din cer, atunci de bună seamă orice împărțire în școli, orice clasificare e absurdă. Acuma însă, cînd critica modernă socotește un talent literar, o operă literară ca un product al unor împrejurări anumite, ca și oricare alt product, chestiunea se schimbă. După cum în zoologie întrebuințăm clasificarea, așa putem și trebuie s-o întrebuințăm și în literatură.

Nici felurimea celor scrise de Delavrancea, nici faptul că nu se aseamănă în totul cu cutare ori cu cutare scriitor n-ar fi un argument pentru critică de a nu-l clasa într-o grupă ori în alta, într-o școală ori în alta.

Turgheniev a scris și din viața de la țară și din viața de oraș, din viața aristocrației mei, din a țărănimei, din a studențimei, a scris și bucăți de teatru și chiar o poemă în versuri, și cu toate acestea toți îl numără în școala naturalistă. Victor Hugo a scris romane, tragedii, drame, poezii lirice, și ce n-a mai scris, și cu toate acestea toți îl pun în școala romantică. Între Turgheniev, Tolstoi, Dickens, George Eliot, Flaubert e o deosebire colosală, cu toate acestea îi clasăm pe toți în școala naturalistă, după niște semne esențiale, comune tuturor. Așa, între șoarece și elefant e deosebire foarte mare, și totuși pe amîndoi îi punem între mamifere. Clasificarea în literatură are același înțeles și aceeași însemnătate ca și clasificarea în zoologie.

Nu natura face clasificații, ci omul. Natura a produs ființe viețuitoare, noi le împărțim în vertebrate, artopodare, moluște etc. ; le împărțim pentru a putea mai ușor

pricepe fenomenele naturii. Tot așa în literatură. Ni se va spune poate că clasificarea e departe de a fi ajuns la acea exactitate la care a ajuns în zoologie ori în botanică. Foarte adevărat. În această privință n-avem nimica de zis, clasificarea în literatură e încă pe cît se poate de primitivă ; e tot așa de puțin exactă și clară ca și clasificările ce se făceau odinioară în zoologie.

Dar acest fapt arată numai trebuința, dorința noastră de a ajunge la clasificări mai perfecte, iar nicidecum că nu trebuie să ne folosim de clasificarea de acuma pînă la alta mai bună.

Ar fi tot așa de nerațional dacă un zoolog vechi ar fi respins orice clasificare, sub cuvînt că va veni vremea cînd va fi o clasificare mai bună ; ori dacă un zoolog modern ar spune că nu trebuie să întrebuințăm deloc clasificarea modernă, sub cuvînt că după vreo două veacuri vom avea o clasificare mult mai desăvîrșită. De aceea orice știință începe mai bine cu o clasificare cît de nedesăvîrșită, decît fără nici o clasificare.

A clasifica e o nevoie a conștiinței omenești. Ar fi de prisos să adăogăm că și noi simțim și suntem nemulțumiți de imperfecția clasificațiilor de astăzi, cari de multe ori n-au alt izvor decît fantezia criticului ; dar în același timp pricepem și necesitatea absolută a grupărilor și a clasificațiilor. N-am putea să terminăm mai bine aceste cîteva cuvinte despre critica modernă, decît citînd frumoasele cuvinte ale lui G. Brandes despre spiritul criticei care a pătruns poezia modernă, romanul și critica propriu-zisă, despre spiritul critic al veacului în general și din care critica literară e numai o parte mică, dar destul de însemnată.

„Critica, adică darul de a trece peste marginile primitive ale caracterului său propriu, ajutat de darul unei simpatii neunilaterale, a fost o însușire de căpetenie a celor mai mari poeți ai veacului nostru.

Astfel a înțeles critica Emile Montegut, care a numit-o geniul mezin între spirite. «Critica — zice el — este a zecea muză. Cu dînsa era căsătorit în taină marele Goethe. Ea a făcut din el douăzeci de poeți. Care-i temelia literaturei germane, dacă nu critica ? Poeții englezi de astăzi ce-s ? Critici emoționați. Ce este nobilul

C-da 5631 coala 5

Leopardi al Italiei? Un critic înflăcărat. Din toți poeții noi, numai Byron și Lamartine n-au fost critici, și de aceea au fost lipsiți de varietate și au ajuns atît de monotoni.» Dacă luăm critica într-un înțeles mai larg și mai propriu, atunci cade această din urmă mărginire. Căci ca însușire de a supune realitatea la o cercetare, tot ea a fost puterea care a inspirat pe cei mai mari lirici ai veacului. Ea este inspirătoarea lui Victor Hugo, a lui Byron, a lui George Sand ca și a lui Lamartine. Îndată ce poezia încetează de a sta închisă la ideile și la viața lumei contemporane, îndată ce poeții lirici-dramatici se prefac în organe ale ideilor, se simte un element viu în poezia lor critică. Ea a făcut pe Hugo să scrie *Les châtiments* și pe Byron pe *Don Juan*. Ea arată spiritului omenesc drumul. Ea îngrădește drumul și-l luminează cu facle. Ea deschide drumuri nouă și închide pe cele vechi. Căci critica mută munții din loc, ea calcă sub picioare toate înălțimile uriașe ale autorității, ale prejudițiilor, ale puterii fără idei și ale tradițiunii moarte."

Apărut în *Contemporanul* (1887, an. VI, nr. 3) cu titlul *Critica criticei*. Reprodus în *Studii critice*, vol. I, cu titlul modificat.

TENDENȚIONISMUL ȘI TEZISMUL ÎN ARTĂ[1]

Mărturisesc, îmi pare bine și îmi pare rău totodată de prilejul ce mi-a dat d-l Roman să vorbesc despre mine însumi. Îmi pare rău, pentru că voi fi nevoit să vorbesc despre persoana mea, lucru ce aș fi dorit să nu fac, îmi pare însă bine, pentru că astfel voi putea deslușì unele puncte din articolele mele.

Și acuma trec la chestie.

D-l Roman zice că nu se unește în totul cu mine în privința artei, însă e foarte departe de a lămuri în ce și cum ; e așa de puțin deslușit, încît mărturisesc că n-am putut pricepe în totul ce vrea să spuie d-sa. Chiar la începutul broșurei, d-sa arată deosebirea între noi astfel : „D-sa (adică eu) pune ideea socială pe planul întîi, iar arta pe al doilea. Aice ne deosebim... Literatura însă, și în special poezia, după părerea noastră, trebuie să rămîie în primul loc *artă*.“ Mai departe, d-sa zice că e tot așa de rău a avea economiști poeți, ca și poeți economiști. Ce înțelege oare prin aceste fraze ? Să fi înțelegînd că e rău a scrie în versuri un tratat de economie politică ? Dacă despre aceasta-i vorba, suntem de aceeași

[1] Sub acest titlu tipăresc aici o parte dintr-un articol mai mare, publicat în *Contemporanul*, sub titlul următor : *Direcțiunea Contemporanului*. Îl tipăresc pentru că paginile acestea îmi par că explică mai bine teoria literară cuprinsă în acest volum. Partea ce mai rămîne din articolul citat va intra în volumul al doilea. Articolul din *Contemporanul* a fost publicat ca răspuns la o broșură a d-lui I. N. Roman (n.a.).

părere, şi aş dori mult să mi se arate unde şi cînd am spus eu asemenea prostie. Poate însă d-l Roman e împotriva tendinţelor sociale exprimate în poezie? Aşa se pare; dar atunci de ce apără cu atîta foc pe Eminescu, umblînd a dovedi că în poeziile lui are tendinţi liberale, progresiste? În cele cîteva pagini unde e vorba despre mine, d-l Roman zice: „Greşala d-lui Gherea este că nu face deosebirea între util şi poetic, pe care o face H. Spencer...“ Mai departe, d-l Roman îmi ţine o lecţie despre faptul că poate să fie un lucru foarte folositor, fără a fi poetic. Am mai spus că niciodată nu mi-a trecut prin minte să amestec economia politică cu poezia; acuma pot să adaog că de mult ştiu aceasta, de mult, foarte de mult ştiu că unele funcţii fiziologice, cari-s foarte folositoare, sunt totodată cu desăvîrşire nepoetice. Mai departe. D-l Roman zice că legislaţia poate să fie foarte progresistă, dar nu poate să dea material poeziei, iar şi mai departe, aseamănă pe poet c-o albină care ne dă lucruri dulci, şi zice: „Ce ne pasă nouă de unde le ia?“ Mai întîi, aceste fraze — ca şi toată partea în care d-l Roman atinge teoriile estetice, cum e: legătura între idei în general şi în special între ideile sociale cu arta — sunt foarte puţin limpezi la d-l Roman. Al doilea, d-sa nu m-a înţeles bine, cel puţin nu m-a înţeles cum aş dori să fiu înţeles. Poate că sunt şi eu de vină, de vreme ce nu m-au înţeles şi alţii, afară de d-l Roman i se vede că n-am deslușit destul de bine părerile mele. Dar am şi eu o apărare: am scris încă prea puţin; nu numai că n-am spus „tot“, după cum cu drept cuvînt zice d-l Roman, dar am spus foarte puţin, şi ce-am spus n-am spus complect. Chestiile literare, estetice, sunt aşa de încîlcite, aşa de complexe, încît e foarte firesc lucru să nu poţi să le lămureşti cu desăvîrşire. Voi împlini această lipsă pe cît îmi va fi cu putinţă. Nu voi putea însă să dau toate lămuririle în acest articol; ce va mai rămînea voi spune altă dată.

*

Iată, în cîteva cuvinte, cam ce am scris eu pînă acuma în privinţa artei şi ce mi-a părut destul de deslușit.

Omul în general, deci şi artistul, e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Toate manifestările spiritului omenesc în general, deci şi cele artistice, sunt condiţionate prin organizaţia fizică, nervoasă, sufletească a artistului. Însuşi artistul e format de către mijlocul natural şi social ce-l înconjoară. Toate producţiunile artistice (vorbim de artă, nu de mîzgăliturî ori de falşificarea artei) se reduc, la urma urmei, la înrîurirea mijlocului natural şi a celui social. O impresie făcută de mijlocul natural, de pildă un răsărit de soare ori o idee socială, cum este iubirea de oameni sau iubirea către femeie, nu va ieşi de la poet întocmai cum a intrat. Impresia va găsi o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la naşterea artistului cuprindea posibilitatea dezvoltării şi creării artistice. Creaţia artistului va fi un product al combinaţiei acestor factori feluriţi, dar toţi aceşti factori — cum e grămădirea de impresii în sistemul nervos, adunarea de idei etc. — vin ori de la mijlocul natural, ori de la cel social. Deci, cum am zis, creaţiunea artistică, la urma urmei, este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural şi social, şi mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie. Chateaubriand, pentru a ne da icoana măreaţă a naturei sălbatice, a trebuit să meargă în America şi să vadă acolo pe loc minunata vegetaţie, tocmai unde e mai sălbatică şi mai frumoasă. Descrierea fierbinte, înfocată, a naturei şi a iubirei în *René* e efectul unui temperament nervos, fierbinte şi bolnăvicios totodată ; ideile reacţionare ale scrierilor lui sunt pricinuite de revoluţia franceză, care a desfiinţat nobilimea, a omorît pe fratele lui şi l-a surghiunit pe însuşi artistul. Ideile religioase-bigote, prin cari se caracterizează, se datoresc educaţiei excesiv de religioase, aproape unei nebunii, care se observă la toţi membrii familiei Chateaubriand, o manie care a făcut pe sora lui să intre la mînăstire în floarea tinereţei ; şi e de notat că pe sora aceasta o iubea el cu pasiune. Lirismul pesimist şi deznădăjduit al lui Leopardi se explică prin constituţia lui fizică peste măsură de bolnăvicioasă, pe de o parte ; iar pe de alta, prin un complex

de influențe sociale. Și așa-i întotdeauna. Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinți, o legătură de cauză între mijlocul social și cel natural și între creațiunea artistului, pricina poate fi că știința nu-i îndestul de dezvoltată în această privință ; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, cari în materie de artă și de psihologie sunt încă puțin perfecte, și în sfîrșit vina poate fi a criticului, care nu știe a se folosi îndeajuns de știință și de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar că asemenea legături există e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primește, și nu poate să ne dea decît din ceea ce primește. În lanțul nesfîrșit al cauzelor și efectelor din universul nostru, cauza se schimbă cu efectul și ceea ce a fost azi cauză, mîne e efect. Așa și cu arta. Efect al mijlocului social, ea la rîndul ei lucrează asupra acestui mijloc. Pesimismul deznădăjduit și bolnăvicios al lui Leopardi, care e productul (pe cît e vorba de cauze sociale) suferințelor nenumărate ale societății, înrîurește și el asupra societății. Ideile reacționare religioase ale lui Chateaubriand, datorite întîi și întîi revoluției franceze, au avut înrîurire asupra revoluției, pe de o parte dînd curaj reacțiunei monarhiste, pe de alta aprinzînd curajul și ura revoluționarilor. Societatea, sugerînd anumite idei și sentimente artistului, creațiunea artistului, caracterizată prin idei și sentimente sugerate de societate, va sugera societății, la rîndul ei, idei și sentimente în armonie cu cele primite.

Acestea sunt, în cîteva cuvinte, tezele pozitive și esențiale cari mi-au părut că ies lămurit din cele spuse de mine. Din aceste baze fundamentale iese tot ce am spus pînă acuma în privința teoretică literară. Asupra acestor cîteva chestii fundamentale, cei cari vor să mă critice trebuiau să-și îndrepte privirea. Dacă ar dovedi că aceste premise sunt falșe, atunci, desigur, foarte multe din cele ce am zis sunt falșe ; dacă însă se vor uni cu mine în privința acestor premise (și cred că ar fi greu pentru cineva să nu se unească), atunci și deducțiile mele sunt adevărate. Aceste toate sunt bineînțeles cu desăvîrșire nepotrivite cu tezele esteticei vechi, cu tezele esteticei metafizice. După acea estetică, artă nu-i

un product, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății. Bineînțeles că o mulțime de fenomene, de fapte artistice sunt altfel explicate de o teorie și altfel de cealaltă, uneori în mod chiar cu totul opus.

D-l Roman, după cum se vede, face parte, după credințile sale literare, din școala modernă, însă, ca foarte mulți alții, nu și-a explicat lămurit o mulțime de chestii literare, estetice, și de aceea le explică tot metafizic. Cu alte cuvinte, deși de școală nouă, tot amestecă credințe și considerații vechi.

Dreptatea ne silește să spunem că mai toți literații noștri fac așa. Plecînd de la premisele fundamentale, înșirate în cîteva cuvinte mai sus, putem foarte bine să luminăm acele cîteva chestii foarte însemnate pe cari le ridică d-l Roman și cari după d-sa îl deosibesc de mine. Așa e de pildă chestia folositorului în artă. Estetica metafizică se răscoală împotriva întrebuințării cuvîntului folositor și vătămător. „Folositor și vătămător sunt cuvinte bune de întrebuințat cînd e vorba de tingiri, ori de rachiu. Tingirea e folositoare și rachiul vătămător ; dar arta, un dar ceresc, arta, floarea și podoaba vieții, e prea sus pentru ca să fie întrebuințate și față cu dînsa vorbele noastre negustorești : folositoare ori vătămătoare", ziceau și zic cu indignare vitejii apărători ai *Madame feu l'esthétique*[1], după expresia scriitoarei Barbe Gendre.

Alții, mai transigenți, sunt gata să spuie că arta e folositoare, dar totuși, și după dînșii, ea rămîne o categorie metafizică, prin aceea că e *numai folositoare*. După ei arta nu poate să fie decît folositoare, a-i zice vătămătoare ar fi o ocară. După noi, însă, e cu totul altmintrelea. Arta e un *product*, e o manifestare ca oricare alta a spiritului omenesc și ca atare poate să fie ori folositoare, ori vătămătoare. Odată ce este exprimătoarea ideilor și sentimentelor omenești, însușirea ei atîrnă de ideile și sentimentele ce va exprima. Ea poate să exprime idei și sentimente sănătoase, și în acest caz e folositoare ;

[1] Răposata doamnă estetica (fr.).

poate să fie exprimătoare de idei și sentimente rele, și în acest caz e vătămătoare.[1]

Toți cititorii noștri, fără excepție, sunt desigur pe deplin convinși că liberarea de sub jugul străin (rog a-și aminti de Transilvania și Basarabia) e un lucru sfînt. Un poet care, în versuri înflăcărate, va pleda pentru această liberare, va face o lucrare poetică folositoare ; dimpotrivă, un poet care va cînta robirea națiunei va face o creațiune artistică vătămătoare.

Dacă d-l Roman ar fi vrut să combată ideile mele în privința folositorului și a artei, ar fi trebuit să arate că arta e mai nainte de toate artă și e neatîrnată de însușiri ca folositor și nefolositor ; dar nu să-mi spuie că sunt lucruri folositoare cari nu-s poetice, ori să mă învețe că matematicile și poezia nu-s același lucru, ca și cum eu aș fi zis vreodată o astfel de prostie.

Pentru acei cari vor înțelege mai adînc premisele teoretice expuse mai sus, se va lămuri foarte bine și chestia ideilor sociale în artă, ori mai bine chestia atît de mult discutată : *„tendința în artă"*, *„arta tendențioasă"*. Această chestie a ajuns adevărata gogoriță a esteticilor metafizici și cu toate acestea nouă ne pare foarte lămurită. În adevăr, dacă o creațiune artistică e rezultanta înrîurirei mijlocului natural și social, dacă artistul ne dă ceea ce a pus în el mijlocul natural și cel social, creațiunea lui va exprima tendințele mijlocului ce-l înconjoară ; creațiunea artistului va exprima, într-un fel ori în altul, tendințele epocei în care trăiește, ale societății în care trăiește. Deci, artă fără tendință nici nu poate să fie. Artă fără tendinți n-a existat, nu există și nu va exista. Căci dacă arta va atinge viața socială, va exprima tendinți sociale. Bineînțeles, o poezie ce descrie un asfințit de soare nu exprimă tendințele sociale ale unei epoci ; dar noi nu prea cunoaștem poeți mari cari să se fi îndeletnicit numai cu descrieri de răsărituri și de apusuri de soare. Poeții mari, în toate timpurile și la toate popoarele, au exprimat idei mari sociale, și cu

[1] În această privință, vezi articolul meu *Către d-nul Maiorescu* (n.a.) [retipărit în volum cu titlul *Personalitatea și morala în artă*].

cît au fost mai mari, cu atîta mai deplin au exprimat ei tendințile epocei și ale poporului. Eschil, Homer, Sophocle, Dante, Leopardi, Byron, Shelley, Musset, Victor Hugo, Goethe etc. n-au fost oare geniali exprimători ai tendințelor sociale ale poporului lor, ale epocei lor ?

E peste putință a face între idei și tendințe și între artă o deosebire atît de mare încît să zicem că ideile sociale au cîmpul lor bine mărginit, iar arta de asemenea are pe al ei, după cum ne spune d-l Roman (pag. 12). Ideile și tendințele sociale sunt chiar sîngele cald și hrănitor care nutrește și face viețuitor organismul numit *artă*. A spune că ideile și tendințele sociale sunt ceva cu totul deosebit de artă este tot așa cum ai zice că sîngele e ceva cu totul străin de organismul omenesc.

Dar dacă arta în general și poezia în special (despre poezie e mai ales vorba în scrierea d-lui Roman) exprimă ideile și tendințele sociale, atunci se naște întrebarea : cari sunt anume tendințele ce pot și chiar trebuie să fie exprimate în artă, și de nu cumva sunt unele idei și tendințe sociale cari nu merită deloc, cari chiar din firea lor nu pot să fe exprimate în poezie ? Aici e miezul chestiei. Cu ideile mari sociale introduse în poezie se repetă același lucru ca și cu toate ideile mari. Cine nu știe ce s-a întîmplat pînă acuma cu toate ideile mari religioase, filozofice, economico-sociale ? La ivirea lor, ele sunt huiduite, luate în rîs, clevetite din felurite pricini. Unii oameni, chiar inteligenți, fac aceasta din interes, alții o fac din nepricepere, alții de frică : „Părinții părinților noștri au crezut așa, doar n-au fost ei mai proști decît noi". De la început ideea nouă e sprijinită numai de cîțiva oameni mai îndrăzneți, cari de multe ori plătesc asemenea îndrăzneală cu viața lor. Cîte puțin însă ideea își face drum, adevărul cîștigă teren, cîte puțin ideea cea nouă ajunge și ea idee ortodoxă, un stîlp al societății, pentru ca răzemați de acest stîlp, cei interesați, nepricepuți, fricoși și neputincioși să strige iarăși contra altei idei noui și îndrăznețe.

Cam același lucru se întîmplă și cu ideile noii estetice, se întîmplă și cu tendințele sociale introduse în artă. Pe un poet mare, novator îndrăzneț, care arată admirabil o idee mare socială, pe un așa poet îl întîmpină hui-

duielile şi strigările că el pîngăreşte arta, că arta e ceva prea sus pentru ca să fie amestecată cu de ale vieţei, că pentru aceasta există jurisprudenţă, economie etc. După o vreme însă, oricare idee ajunge foarte poetică, îşi capătă dreptul de cetăţenie în poezie, se preface într-o armă împotriva tendinţelor şi ideilor noi. Cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate, şi mai înainte de toată artă, cînd aceşti viteji încep să strige în contra ideilor şi tendinţelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămîie cu totul în afară de lupta ideilor şi a tendinţelor sociale, ei nu ştiu ce vorbesc.

Adevărul este că ei nu-s, în general, împotriva ideilor şi tendinţelor sociale în poezie — aceste idei şi tendinţi fiind sîngele cald al poeziei — ci sunt împotriva unor anumite idei şi tendinţi. Dacă ei strigă împotriva tendinţelor sociale în general în poezie, apoi strigă fie din nepricepere, fie din interes. Cînd genialele versuri ale lui Shelley au căzut asupra Engliterei ca o lavă topită, chemînd la viaţă pe cei dezmoşteniţi, ce strigăt de ură şi de turbare ! Între alte clevetiri a fost şi aceea că versurile lui Shelley pîngăresc arta prin introducerea unor idei cari au alt cîmp de luptă... Estetici curaţi s-au făcut mai ales acei ale căror privilegii au fost ameninţate prin acest potop de geniale şi înfocate versuri. A trebuit mai bine de-o jumătate de veac pînă ce critica să înceapă, în sfîrşit, a mărturisi că Shelley e cel mai mare poet englez din veacul nostru, că e mai presus de Byron şi în unele privinţi ajunge pe Shakespeare[1]. Trebuie să spunem însă un adevăr, că în cuvintele antitendenţioniştilor în privinţa poeziei se cuprinde şi o parte de adevăr, cîtă vreme ei luptă în contra tezismului (pe dată vom vedea cum pricepem acest cuvînt) confundîndu-l cu tendinţa socială a artei.

De altă parte şi apărătorii tendinţelor sociale în artă nu lămuresc destul deosebirea cea mare ce există între tendenţionism şi tezism. Voi stărui să explic aici pe scurt această deosebire. De la început, însă, trebuie să mărturisesc că vorbele tezism şi tendinţionism le între-

[1] Vezi Swinburne, în prefaţa dramei lui Shelley, *Canci* (n.a.).

buințez arbitrar. În limba obicinuită, aceste vorbe sunt întrebuințate chiar în același înțeles. Și drept vorbind, n-aș dori deloc să introduc nici cuvinte noi, nici să iau un cuvînt într-un înțeles neobicinuit. Dar ce vreți să fac? Am în capul meu două șiruri de idei bine deosebite, dar pe cari publicul le amestecă, nu le distinge, încît pentru oricare din amîndouă întrebuințează, la întîmplare, ori vorba tendenționism ori tezism. Cum am spus, pentru mine aceste două serii sunt foarte deosebite, sunt deci nevoit să dau fiecăruia din ele o numire, fie chiar cu primejdia de a aduce oareșicare încurcătură în mintea cititorilor. Dealtmintrelea eu nu țin la cuvinte, țin numai să se facă bine deosebirea între aceste două serii de idei, și dacă mi se vor da nume mai potrivite, le voi primi cu plăcere. Cu alt prilej voi lămuri, în toată întinderea ei, pe larg, deosebirea adîncă între tezism și tendenționism; aici voi spune numai cîteva cuvinte, dar cari, cred, vor fi destul de lămurite.

Una din trăsăturile caracteristice ale teziștilor este că ei cred că însușirea artistică (așa iese din vorbele lor) nu se deosebește de însușirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor cari socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însușire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltărei nervoase, teziștii au căzut în greșala contrară (cum se întîmplă așa de des în polemică), ajungînd pînă la a spune — lucru absurd — că însușirea artistică nu se deosebește prin nimic de însușirea de-a învăța aritmetica. Astfel ar urma că, după cum toți oamenii (nu ținem samă de idioți) pot să învețe cele patru reguli, tot astfel toți ar putea fi poeți. Ei nu spun aceasta lămurit, dar așa reiese negreșit dacă scoatem încheieri logice din cuvintele și premisele lor. După noi însă e cu totul altăceva. Deși noi considerăm însușirea artistică nu drept ceva supranatural, ci ca un lucru foarte firesc, rezultat necesar al dezvoltărei nervoase, totuși această însușire nervoasă, specială, o credem de un tip mai înalt. După cum toate rasele omenești sunt rase omenești, iar rasa albă e de un tip mai înalt, tot așa un artist mare e om ca toți oamenii, dar de un tip mai superior. Nu fiecare om poate să se facă poet, și vorba că poeții se nasc este

un adevăr ce nu trebuie tăgăduit. Un poet mare, la naşterea lui, are un sistem nervos fin, de un tip mai înalt. Un cățel şi un copil la naştere sunt deopotrivă de proşti, însă copilul prinde putința de-a ajunge om ; iar cățelul, fie pus în orice împrejurări, tot cîne se face. Aşa este cu Stan şi Bran față cu Goethe. Goethe la naşterea sa coprindea putința de a fi poet mare. Împrejurările vieței, creşterea au hotărît direcția poeziei lui, precum şi coprinsul etc. ; însă, repetăm, Goethe la naşterea sa era un geniu, pe cînd Stan şi Bran, oricari ar fi împrejurările în cari vor trăi, vor rămînea tot oameni de rînd.

Dacă însuşirea artistică am voi să o comparăm cu însuşirea matematică, ar trebui să comparăm pe Goethe cu Leibniz, Newton ori Euler. Goethe şi Newton au fost tipuri mai înalte ale dezvoltării omeneşti, dar unul într-o ramură şi altul în alta.

Această deosebire între noi şi teziști va fi de ajuns pentru a face să fie priepută deosebirea cea mare ce trebuie să fie între aprecierile noastre şi ale teziștilor. Pentru teziști, un artist, poet, de pildă, poate după o teză dată (de aceea îi numim teziști) să scrie orice, azi o odă unui monarh, mîine o odă republicii ; artistul e un meşteşugar, se asamănă cu tîmplarul, care face azi un tron pentru rege, iar mîne poate face unul pentru preşedintele republicei. În această privință teziștii, deşi pleacă de la un punct de vedere deosebit decît metafizicii, ajung în aceleaşi încheieri, fie din pricină că şi unii şi alții au temelie greşită, fie pentru că extremele se aseamănă. În adevăr, după metafizici, obiectiviști absoluți în artă, după metafizicii cari cred arta un dar dumnezeiesc, căzut din cer şi neatîrnat de împrejurările materiale ale vieței, artistul-poet poate de asemenea azi să facă o odă minunată regelui, mîine un cîntec revoluționar. Plecînd de la două puncte de vedere deosebite, dar amîndouă greşite, metafizicii şi teziștii ajung unii şi alții la aceeaşi încheiere greşită, că artistul-poet e neatîrnat de mijlocul ce-l înconjoară şi, după voință, poate să creeze în orice fel. Cititorii ştiu că, după părerea noastră, creațiunea poetului e condiționată negreşit de mijlocul natural şi de cel social.

Aceste cîteva cuvinte le credem destule pentru a arăta deosebirea ce este între teziști și noi. Cele ce urmează vor lumina chestia și mai bine. Cînd d-l Roman ne învinuiește că amestecăm economia politică și poezia, apoi ne învinuiește tocmai pentru că ne crede teziști în înțelesul de mai sus, lucru de care să ne ferească Dumnezeu. Dar, neavînd dreptate în privința mea, are dreptate în general cînd se rostește împotriva tezismului. Cînd ne vorbește însă de neamestecarea ideilor sociale în artă, cînd vorbește de arta care trebuie să fie mai înainte de toate artă, atunci vorbește ca metafizic și, în adevăr, cum am văzut, e mai aproape de teziști decît suntem noi. Încurcătura se naște de acolo că d-l Roman nu știe să deosebească tezismul de tendenționism ; se naște și de acolo că d-sa, deși din școala literară modernă (lucru pe care îl constatăm cu multă plăcere), tot nu s-a lăsat de cîteva păcate metafizice.

D-l Roman ridică, după cum am zis, mai multe chestii foarte însemnate din unele puncte de vedere, de ce deci nu m-aș folosi de acest prilej, pentru a-mi spune și cuvîntul meu ? Cititorii — care s-au convins de cele spuse pînă aici că nu combatem pe d-l Roman, ci căutăm a lumina cîteva chestii literare, atît de încîlcite din nefericire — vor urma înainte acest articol, dîndu-mi dreptate dacă o voi avea, arătîndu-mi că n-am dreptate, dacă nu voi fi avînd. A mă lumina pe mine și a lumina pe alții, altă dorință n-am.

D-l Roman caracterizează direcția literară de care mă țin și pe care aș dori s-o aibă literatura română. În privința caracterizării n-am avea nimica de zis, dacă unele cereri ale noastre nu le-ar fi priceput cam altfel decît am fi vroit. Așa, d-sa ia cuvintele noastre parcă ar fi niște rețete ce le dăm artei în genere, și poeziei în special. După d-sa, eu cer poeziei să glorifice viitorul, cer să cînte pe femeia-cetățeană etc. E foarte adevărat, dacă vorbele mele ar fi luate într-un înțeles mai larg și nu tezist, cum pare că le-a luat d-l Roman ; e adevărat că am zis poeților : „Cîntați în femeie nu numai pe amantă, dar și pe cetățeană" ; însă mai de demult, în articolul despre d-l Maiorescu, am zis și am reszis, am stăruit și chiar am sfîrșit acel articol, spunînd poeților următo-

rele cuvinte : „Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — și opere însemnate, educătoare și moralizătoare veți produce". Din tot ce am scris, nu din cutare ori cutare loc, urmează că noi nu dăm nici o rețetă ori teză după care cerem să scrie poeții, ci dorim ca poetul să se pătrundă, pînă în cele mai mari adîncuri ale sufletului său, de o idee sau un sentiment mare, și numai atunci să scrie. Pe un poet care e pătruns de o idee contrară cu ale noastre, negreșit nu l-am sfătui să scrie așa cum ne-ar plăcea nouă. Dacă un poet talentat mi-ar face cinstea să mă întrebe despre ce să scrie, i-aș răspunde următoarele : „Zi, poete, aceea ce îți are sufletul, ce face inima ta să bată cu durere, ori cu bucurie, ce îți arde și-ți istovește creierii, ce te face să visezi cu ochii deschiși, ca astfel versul tău să sugereze în omenire aceleași sentimente și gînduri, cari te muncesc și te istovesc ; dar tocmai fiindcă sentimentele și gîndurile ce te muncesc, urele și simpatiile tale vor fi atîtate în cititorii tăi, caută de te pătrunde de cele mai înalte, de cele mai sublime idei și sentimente ale veacului, ca astfel să fii nu numai poet mare, dar și un mare cetățean". Cred că e foarte departe de la aceste cuvinte pînă la teze și rețete.

Al doilea punct, în care asemenea nu ne-a înțeles după cum am dorit, e următorul : d-l Roman, luînd cuvintele noastre drept rețete și teze, crede ca am opri pe poeți să scrie altfel decît după cîteva rețete pe cari le-am dat noi. D-l Roman mustră pe poeții *Contemporanului* de ce cîntă iubirea pentru femeie și nu cîntă femeia-cetățeană, „după cum a zis d-l Gherea" ; aceasta, după d-sa, e gravă contrazicere, mai ales pentru redacție, care, alăturea cu articolele mele, tipărește poeziile lui Teodoru, unde se vorbește de iubire tot cum a vorbit și Eminescu. După cum a înțeles d-l Roman, ar urma că, dacă unui poet îi bate inima să i se rupă, îi zvîcnesc tîmplele, i se învîrtește capul din pricina iubirei, îi vine să plîngă ori să rîdă, îi vine să cadă la picioarele iubitei, să-i îmbrățișeze genunchii, dacă îi vine să se piardă în ochii ei, să zbucnească într-un hohot de plîns, ori dacă ar vrea să se arunce în brațele celui dintîi cunoscut

și să strige : „Cît sunt de fericit !“ — după d-l Roman ar urma că noi nu dăm voie să se manifesteze în formă artistică aceste sentimente atît de omenești, adică ar urma să desființăm pe toți poeții cei mari ai omenirei !! De unde a luat d-sa aceasta ? Că va găsi cîteva fraze pe care le-ar putea lua și în acest înțeles, se poate ; căci ce nu se poate dovedi scoțînd fraze dintr-un articol ? Dar din tot ce-am scris pînă acuma urmează cu totul altceva. Nu o dată am zis că toate sentimentele omenești au dreptul să fie exprimate prin artă. Mai mult decît atîta, din articolele mele urmează un lucru asupra căruia atragem mai ales luarea-aminte, urmează că poetul exprimă în creațiunea sa toată personalitatea sa, cu totalitatea sentimentelor sale și că nu poate să exprime decît aceste sentimente. Firește, e vorba de poeții adevărați.[1]

Din broșura d-lui Roman ar urma că eu am fost grozav de aspru și chiar nedrept cu Eminescu. Pentru a lămuri această chestie, pentru a-mi arăta părerea despre Eminescu și a-mi deslușî părerile arătate în articolele din urmă, voi face următoarea propunere. Să zicem că mult talentatul nostru poet Eminescu mi-ar fi propus să tipăresc scrierile lui în revistă. Crede oare d-l Roman că n-aș fi tipărit mai toate poeziile lui Eminescu în *Contemporanul* ? Ori crede că, tipărindu-le, aș fi fost în contrazicere cu credințele mele ? Greșește foarte mult d-sa dacă crede astfel. Declar că aș fi tipărit cu bucurie mare parte din scrierile lui Eminescu, și iată de ce : poeziile lui Eminescu exprimă un șir întreg de sentimente frumoase, omenești : blîndețea, bunătatea inimei, compătimire pentru cel împilat și în special pentru nefericitul popor românesc, „sărac în țară săracă“. În privința iubirei către femeie, poeziile lui Eminescu exprimă admirabil o frumoasă și puternică iubire erotică, adică un sentiment omenesc, biciuiesc legăturile negustorești între bărbat și femeie, adică arată un sentiment progresist, mai ales într-o societate în care mare parte din căsătorii au cu totul altă pricină decît iubirea : zestrea

[1] Rugăm pe cititori să nu uite că în acest articol vorbim despre poezie mai ales, și mai mult de poezia lirică (n.a.).

femeei, lefile bărbatului, înrudirile aducătoare de hatîruri etc. Iată de ce aş fi tipărit cu bucurie mai toate poeziile lui Eminescu în cari e vorba de iubirea către femeie. Şi tipărindu-le, aş fi pus alături o critică în care aş fi constatat talentul poetului, aş fi lăudat chipul cum exprimă iubirea erotică, dar totodată aş fi arătat că este un ideal de femeie mai înalt decît cel exprimat de poet, că poetul nostru a zugrăvit admirabil concepţia sentimentului de iubire pentru femeia-amantă, însă n-a exprimat defel o concepţie mai înaltă : femeia-cetăţeană.

Aş fi eu oare redactor neconsecvent ? Se înţelege, dealtfel, că mi-aş da toate silinţele să trezesc în poet concepţia ce-o am eu, aş pune toată puterea ca să aţiţ în el acele sentimente ce le cred mai înalte şi, dacă aş fi reuşit, atunci cu înzecită bucurie i-aş fi tipărit poeziile, iar dacă nu, aş fi urmat cu tipărirea poeziilor lui frumoase şi, în unele privinţi, progresiste ; iar sentimentele şi concepţiunile mele mai înalte despre femeie le-aş fi exprimat altfel, prin vreun chip care nu cere aptitudini atît de speciale, le-aş fi exprimat fie într-un articol critic, fie în articole sociologice, cum sunt ale d-nei Sofia Nădejde. Cu totul altfel aş face dacă aş fi tezist. Aş găsi un om care ştie să facă bine versuri şi l-aş pune să facă atîtea şi atîtea sonete pe an asupra cutărei sau cutărei teze.

Ori să luăm de pildă pesimismul lui Eminescu. Limba obicinuită amestecă multe sub numele de pesimism.

Cînd un om, primind un şir întreg de crude lovituri, prigonit veşnic de soartă, cade istovit strigînd : „Nu mai pot ; mai bine moartea, decît aşa viaţă !“ — aceasta se numeşte pesimism.

Cînd în luptă cu ticăloşiile vieţei omul vede triumfînd pe oamenii de rînd şi pe idioţi, cînd vede călcate în picioare cele mai alese şi mai înalte însuşiri omeneşti şi scapă un strigăt de durere adîncă şi de descurajare : „Aşa a fost, aşa este, aşa va fi cît lumea !“ — aceasta se cheamă pesimism.

Cînd un om, sub înrîurirea marei sale iubiri trădate, cade cu capul pe perină mototolind-o şi muşcînd-o de durere, dînd curs amărăciunei nesuferite ce i-a pricinuit trădarea — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om, care s-a împotrivit cu putere tuturor mişeliilor, vede una mai mare apropiindu-se mai ameninţătoare decît celelalte, cu scop de a-l zdrobi, şi strigă : „Doamne, fă să treacă de la mine paharul acesta !“ — asta se cheamă pesimism.

Cînd un om e ruinat sufleteşte printr-un complex de cauze, fie naturale, fie sociale ; cînd a ajuns să vadă totul în negru ; cînd din ştiinţă şi din generalizări filozofice el ajunge să tragă încheierea că răul este în faptul existării (în *„Das Sein“*, *„To be“*) ; cînd idealul lui ajunge a fi nefiinţa ; cînd găseşte că scopul cel mai înalt al fiinţei e nefiinţa — atunci acest om e pesimist şi, de astă dată, în înţelesul ştiinţific al cuvîntului.

Eminescu n-a fost pesimist de cutare ori de cutare fel, mai degrabă le-a avut şi le-a exprimat pe toate.

După cum m-a priceput d-l Roman, nici vorbă că n-aş fi putut să tipăresc în *Contemporanul* poeziile de acest fel ale lui Eminescu. Dar greşeşte foarte tare. Dacă pesimismul, în înţelesul descris mai sus, poate pricinui, încîtva, un sentiment de descurajare, apoi pe de altă parte pricinuieşte un şir de alte sentimente, cum este compătimirea pentru suferinţă, ura pentru oamenii de nimică, respectul pentru merit şi superioritate.

Cel din urmă fel de pesimism, în înţelesul ştiinţific, e mai serios. Dar şi aice, în înţelesul cum scrie Eminescu, pesimismul deşteaptă gîndirea, deschide cugetării un orizont larg, este în sfîrşit o protestare împotriva acestei burtăverzimi, care nu se îndoieşte de nimică, numai burta şi punga să-i fie pline. Eu aş fi tipărit, deci, mare parte din scrierile pesimiste ale lui Eminescu ; firește însă că, alăturea cu dînsele, aş fi tipărit cu plăcere un articol ştiinţific prin care s-ar fi arătat că pesimismul, în înţelesul schopenhauerian, are înrîurirea vătămătoare asupra energiei tinerimei, asupra căreia face impresie. Aş putea să lungesc şirul exemplelor, dar ca să nu iasă articolul prea mare, voi formula cugetarea mea în cîteva cuvinte.

În creaţiunea poetului se oglindeşte poetul cu toate credinţele şi sentimentele sale. Viaţa sufletească a unui om e peste mă ură de complexă, iar viaţa psihică (deci şi credinţele şi sentimentele) a unui poet, a unui artist,

e mai complexă decît a altor oameni. Într-o creaţiune poetică se va oglindi o viaţă psihică complexă, un şir de credinţi şi mai ales un şir întreg de sentimente şi de combinaţii de sentimente. Bineînţeles că omul, nefiind o maşină făcută după cutare sau cutare regulă, pentru cutare sau cutare scop, toate sentimentele lui nu pot să corespundă unui ideal anumit. Fiecare om are păcatele lui, zice poporul, şi are dreptate. În creaţiunea poetului, din punctul de vedere al vreunui ideal hotărît, pot să apară sentimente şi credinţi mai mult ori mai puţin străine, ba chiar sentimente şi credinţi protivnice acestui ideal.

Între alte îndatoriri ale criticei, şi chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui şir de credinţi şi de sentimente şi critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică. E lucru de la sine înţeles că prin constatarea unei anumite credinţi ori unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului, nu vrea să zică nici că desfiinţăm poetul, nici că suntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creaţiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic. Nu poate însemna aşa ceva, pentru că toţi oamenii au negreşit cutare ori cutare neajuns, dacă-i privim din punctul de vedere al unui anumit ideal.

Dar o obiecţie poate să ne fie făcută, şi anume una foarte serioasă. Din faptul că toţi oamenii şi deci toţi poeţii, ori cel puţin enorma majoritate a lor, au o parte bună şi o parte rea din punctul de vedere al unui anumit ideal, ar urma că într-o revistă s-ar putea publica creaţiunile tuturor poeţilor, numai să fie talentate ; ar urma un fel de nepăsare morală faţă cu poeţii. Nu, asta nu urmează, şi dacă n-aş dori să fiu înţeles rău, apoi mai ales n-aş dori să fiu înţeles rău în această privinţă. Desigur, indiferentismul moral nu urmează din cuvintele mele. Dacă o lucrare poetică (în întregul ei, firește, nu fiecare poezie luată în parte) exprimă toate sentimentele bune şi rele ale poetului, rămîne de văzut ce sentimente bune şi ce sentimente rele exprimă. Pot fi mai multe rele decît bune, poate să fie un singur sentiment rău asupra căruia stăruie poetul mai ales ; în

sfîrșit, pot să fie și alte considerații foarte legitime pentru a nu primi, pentru a respinge cutare ori cutare creațiune poetică a cărei tipărire ar compromite credințele și direcțiunea unei reviste. Bineînțeles că o revistă redactată de un om religios nu va tipări și nu trebuie să tipărească vreo poezie în care se înjură religia, deci îndreptată împotriva ideilor și idealului cari sunt scumpe redacției. Toate cazurile nu pot fi prevăzute și înșirate. Astfel eu n-aș putea publica niciodată partea în care unul din cei mai însemnați fii ce-a avut vreodată România e numit broască veninoasă, pocitură, și alte epitete de acest soi. De asemenea, în alt gen, n-aș tipări *Baia* și alte poezii ale lui Rollinat, pentru că sunt, în mare parte, produse de nevroză sexuală și o asemenea nevroză tinde să sugereze în cititori. Din cuvintele mele iese numai atîta că nu este o măsură cu care s-ar putea să se cîntărească producțiunile, pentru a ști cari pot fi tipărite și cari nu ; din cuvintele mele iese, de asemenea, că, în chestie de artă și mai ales de artă care se îndeletnicește cu viața omului, hotărîrile simpliste ale d-lui Roman nu pot să aibă loc ; din cuvintele mele mai iese că, nefiind o măsură pentru a ști ce poate și ce nu poate fi tipărit într-o revistă decît în împrejurări extreme (pornografie, insulte aduse principiilor revistei), tactul redacției joacă în acest caz rolul de căpetenie și, firește, numai tact bun n-ar fi arătat redacția *Contemporanului* dacă ar fi respins poeziile ce exprimă iubirea către femei, sub cuvînt că este un ideal mai înalt decît cel exprimat în ele ; și, în sfîrșit, urmează, cred, destul de lămurit, că nu m-a înțeles bine d-l Roman, cînd din cuvintele mele a vrut să facă o armă împotriva redacției și direcției *Contemporanului*.

Încă puține cuvinte vom spune d-lui Roman și vom mîntui. În articolul meu despre Eminescu am scos cît am putut la iveală însușirile cît și neajunsurile poetului. Între aceste din urmă, am stăruit asupra faptului că poetul are idealul său în trecut, în loc de a-l avea înainte. Nu — zice d-l Roman — aceasta e o *absurditate*, o nedreptate ; Eminescu n-a avut idealul său în trecut, ci a luat trecutul fiindcă-i dedea mai mult material poetic ; nicăirea, zice d-l Roman, poetul n-a însoțit tre-

cutul de idealuri nepoetice. Idealul poetului e sublimul, frumosul, şi deci ce ne pasă dacă poetul ne descrie acest sublim şi frumos în trecut, numai frumos să fie ; ce ne pasă din ce buruiene e strînsă mierea albinelor, bine că e dulce. Dacă iubirea cavalerului şi a damei din *Scrisoarea IV* e frumos descrisă, atunci tot păcatul lui Eminescu ar fi numai că, vorbind despre ei, a pus data 1400 ; de-ar fi spus că lucrul se petrece la 1900, atunci ar fi, după d-l Gherea, perfect fondul scrisoarei. Nu trebuie să cerem poetului ca să vază trecutul prin prisma noastră. Cam acestea sunt argumentele ce înşiră d-l Roman în patru pagini, pentru a protesta împotriva noastră, cari am găsit un neajuns lui Eminescu în convingerile lui şi în idealizarea trecutului.

„Nicăirea — zice d-l Roman — poetul n-a însoţit trecutul de idealuri nepoetice.“ Netăgăduit este că aici e un merit al lui Eminescu, dar tot aici e şi un neajuns, pe care l-am arătat. În articolul despre Eminescu, îmi pare că am spus foarte deslușit părerea mea, dar fiindcă n-am fost înţeles, sunt nevoit a alerga la un mijloc care poate nu e potrivit din punctul de vedere al esteticei, dar e foarte potrivit cînd voim a lămuri bine un lucru şi, cum am spus, n-avem altă ambiţie. Vom lua deci o *pildă*, pentru că pildele vorbesc nu numai minţii, ci şi inimii. Aşa, să luăm provinciile noastre, cari-s sub stăpîniri străine, sub ruşi şi unguri. Să presupunem că românii din Transilvania sunt trataţi de o mie de ori mai rău decît sunt trataţi în adevăr, să presupunem că se poartă cu dînşii ca stăpînii de robi cu negrii, pe vremea robiei în America. Să mai zicem că un poet scrie o poemă în care, în versuri energice, spune că asemenea stare de lucruri e bună şi dreaptă. Poetul, un om curajos şi mîndru, însă cu instincte sălbatice, cheamă pe magnaţii unguri la luptă spre a împila pe robii români, cari-s născuţi spre a fi robi. Această poemă, oricît de frumoasă, de plastică, de energică ar fi ea, va fi însă o infamie şi nu cred să se găsească o singură revistă în ţară care s-o tipărească. Fac însă a doua presupunere. Să zicem că este un poet omenos, cu sentimente frumoase, un poet care iubeşte sincer poporul românesc, dar nu cunoaşte starea lucrurilor în Ungaria, ori, mai bine, care e înconjurat de un

cerc de oameni cari au interes să se pară lucrurile altmintrelea de cum sunt ; pe de altă parte, poetul nu vede lucrurile petrecîndu-se decît prin prisma acestui cerc de oameni. Acest poet scrie o poemă în care relaţiile între unguri şi români se arată patriarhale, blînde, frumoase ; ungurii împilători sunt ca nişte părinţi cari se îngrijesc numai de fericirea românilor-copii. Fiindcă, după presupunerea noastră, poetul e un om bun, blînd şi cu sentimente frumoase, apoi firește că în poemă se vor da pe faţă tot aceleaşi însuşiri. Presupunem că d-l Roman a trebuit să facă o dare de seamă despre această poemă. Ce ar fi scris d-l Roman ? După ce ar fi citit şi înţeles poema, ar fi făcut, suntem încredinţaţi, cam aşa. Ar fi scos la iveală talentul poetului, plasticitatea formei, ar fi arătat sentimentele frumoase ce se dau pe faţă în lucrarea artistică, dar firește că ar fi adăogit : „Din nefericire, poetul ori nu cunoaşte deloc, n-a studiat starea nenorocită a românilor, ori a fost indus în greşală de oameni interesaţi, şi de aceea ne dă cu totul alt tablou despre starea românilor şi despre relaţiile lor cu ungurii, de cum e în adevăr. Această greşală e foarte mare, şi cu atît mai rea, cu cît vine foarte la îndemînă duşmanilor noştri. Apăsînd, nimicind pe români, ei ar voi să aibă totodată, în faţa lumei, nume de binefăcători ai lor, vor să-şi facă fală la alte naţii, şi astfel să poată zugruma poporul nostru fără grijă. Cel mai mare duşman n-ar fi putut să ne facă mai mult rău, şi cu cît talentul artistului e mai mare, cu atît face mai mare întipărire în felul dorit de duşmanii noştri, cu atîta lucrarea lui e mai vătămătoare.“ Cam aşa ar fi scris d-l Roman şi nu s-ar mai fi gîndit la faptul că poetul vede lucrurile prin altă prismă decît economistul ori decît criticul.

Şi ce-am făcut eu altăceva decît ceea ce suntem încredinţaţi că ar fi făcut şi d-l Roman în împrejurarea pomenită mai sus ? Şi eu am arătat, bineînţeles, pe cît am putut, frumuseţea şi plasticitatea formei, o mulţime de sentimente frumoase cari însufleţesc pe poet ; dar am protestat împotriva idealizării unei stări de lucruri care numai idealizate nu merită. H. Taine, unul din cei mai mari istorici moderni şi care mai curînd poate să fie acuzat de conservatorism decît de liberalism, zugrăveşte

cu culori grozave viața din veacul de mijloc. După ce înșiră o mulțime de grozăvenii, iată concluzia la care ajunge : „Această despoiere și aceste omoruri de slabi, acest negoț de hoții și de uciderî între cei tari, această deprindere de a ocărî și de a zugruma legea și dreptatea alcătuiesc aproape în tot veacul de mijloc obiceiurile feudale și, după ce-am cîntărit cu băgare de samă bunătățile și fericirile acestei vremi lăudate, aflu că mi-ar plăcea tot atîta să trăiesc într-o pădure sau într-o potaie de lupi“ [1].

Alt istoric, Scherr, ne descrie cu cele mai vii culori grozavele și dobitocești relații de iubire în veacul de mijloc. Și iată, eu, care mi-am făcut o idee limpede despre aceste relații, citesc un poet romantic la care acești lupi feudali sunt zugrăviți ca niște viteji „fără frică și fără pată“, plini de înaltă morală, iar relațiile de iubire apar ca niște idile frumoase, și în fața acestei minciuni, eu, criticul, să n-am drept a pomeni măcar că minciuna e minciună, să n-am drept nici să arăt răul ce aduce această idealizare, pe de o parte prin falsificarea faptelor istorice, pe de alta prin sugerarea de sentimente de respect și iubire pentru o stare de lucruri ce merită numai ura ; n-am drept să spun că din această falsificare de fapte istorice, din această sugerare de sentimente nepotrivite, se pot folosi acele păsări de noapte cari așteaptă vreun chip, dacă nu pentru a întoarce carul progresului îndărăt, cel puțin pentru a-l opri pe loc, cît mai multă vreme ! ! D-l Roman găsește că n-am drept să fac astfel și susține că-i „o absurditate“ ! Dar pentru ce ? Poate d-l Roman are idei istorico-culturale în privința veacului de mijloc ? Atunci bineînțeles ar avea dreptate să ne combată. Nu, în privința aceasta d-sa e de acord cu noi. Dar iată pentru ce : „Nu-mi pretinde mie, poet, să văd trecutul prin prisma d-tale de economist ; nu pretinde albinei să facă studii prealabile de botanică, înainte de a începe să-și strîngă mierea“. Iată concepția metafizică a artei în toată goliciunea ei, în toată simplicitatea. Prisma poetului strămutată în afară de cunoștințele omenești, poetul asemănat cu o albină care zboară de la o floare la

[1] Vezi *Essais de critique et d'histoire*, pag. 8—9 (n.a.).

alta pentru a strînge mierea ! Goethe, pentru a scrie *Iphigenia*, a studiat ani întregi istoria culturală a Greciei ; Flaubert, pentru a scrie *Salammbô*, a studiat şase ani istoria Cartaginei şi, după d-l Roman, rău a făcut. D-sa nu le cere asemenea jertfă, nu le cere ca ei, artişti, să vadă prin prisma istoriei. Iar dacă grecele, în drama lui Goethe, ar veni pe scenă cu turnură şi grecii cu frac, stînd de vorbă la *café chantant* şi citind gazete, toate acestea n-ar fi nimica, numai frumos să fie descrişi, numai să fie miere, încolo, de unde a luat-o poetul nu-i treaba noastră ! Nu vede oare d-l Roman că nu concepţia mea e absurditate, ci a d-sale ? D-l Roman citează următoarea frază a mea : „Depărtarea trecutului face să se poată şterge toate trăsăturile nepoetice". „Ei bine — zice d-l Roman — dacă depărtarea face să dispară părţile nepoetice, lăsaţi pe poet să cînte ceea ce rămîne, ce-i pare că e poetic." Ba nu ! Dacă poetul vrea să scrie ceva dintr-o epocă istorică, apoi trebuie s-o cunoască adînc, din punctul de vedere istoric, economic şi cultural, ca să nu ne spuie minciuni ; iar dacă n-o cunoaşte, atunci să vorbească despre ceea ce cunoaşte.

„Dar o poemă care coprinde greşeli istorice, ori ne înfăţişează sub cu totul altă lumină o epocă istorică, poate să fie însemnată din alte puncte de vedere." Foarte adevărat ! Un critic, tăgăduind toate însuşirile unei poeme, numai pentru că va fi cuprinzînd un neadevăr istoric, ar dovedi îngustime de vederi ; dar şi un critic care, din pricina frumuseţilor formei, n-ar vedea minciuna fondului, ar dovedi de asemenea o minte prea îngustă. Dealtmintrelea, această minciună îşi răzbună stricînd întipărirea ce ar putea să ne facă forma. Întipărirea ce ne va face o poemă foarte frumos scrisă, dar în care grecele s-ar arăta cu turnură şi grecii fumînd ţigări de Havana, va fi foarte stricată tocmai prin faptul minciunei istorice. Şi cînd în public se vor lăţi cunoştinţele istorice, economice şi culturale despre vîrsta de mijloc, aşa că fiecăruia să-i fie cunoscute limpede relaţiile sociale şi morale din acea epocă, atunci ideile romantice din acea vreme ne vor face tot aceeaşi întipărire ca şi nişte grece din Atena veche, cu turnură. Mai ciudat este că d-l Roman, apărînd dreptul minciunei în artă, crede că apără arta

împotriva mea! Putem cu tot dreptul să-i înturnăm d-lui Roman cuvintele d-sale: „Dacă venim însă la d-l Eminescu, nedreptatea și absurditatea e și mai aparentă". Aceste cuvinte pe cari ni le spune d-sa nouă, cu mai mult drept i le putem întoarce noi, pentru că, afară de toate celelalte, e și nedrept cu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre genialul poet, înaintea mea plutea poetul așa cum îl cunoaștem cu toții, cel puțin în parte. Un om nervos, impresionabil, sărac, cinstit, cult, muncitor; un om care a cîștigat cultura prin muncă, în sfîrșit, un om consecvent. Sub înrîurirea unui cerc de oameni și-a format Eminescu convingerile sale sociale, filozofice, economice, istorico-culturale, politice și, alcătuindu-și aceste convingeri, el le-a rămas credincios toată viața lui. În conferințe publice *(Influența austriacă)*, în viața publică, în timpul cît a fost ziarist, ca redactor al *Timpului*, ca poet, în sfîrșit, el a rămas consecvent cu principiile sale. Convingerile lui nu sunt ale noastre, ba, în multe privinți, ale noastre sunt cu desăvîrșire protivnice celor ale lui; dar el credea sincer. Cu un asemenea om poți să te lupți cu toată energia, să-l ai dușman, dar nu poți să nu-l stimezi, nu poți să nu simți că tot ce spune e strîns legat cu totalitatea convingerilor lui. Și tocmai așa l-am considerat eu. Pentru mine, cutare poezie, cutare ori cutare vers chiar n-au fost niște lucruri făcute *din întîmplare*, ci niște produceri *necesare*, „bucăți din inimă rupte", după vorba admirabilă a lui Vlahuță, și bucăți din creieri rupte. Pentru noi, strofa „Și cum vin cu drum-de-fier", din doina-i populară, nu-i ceva accidental, care ar fi putut și lipsi, după noi această strofă e strîns, organicește legată de toate convingerile, de toată viața poetului. Cînd zice:

Și cum vin cu drum-de-fier,
Toate cîntecele pier,
Zboară păsările toate,
De neagra străinătate...

în aceste versuri se vede jalea și plîngerea poetului împotriva civilizației străine care, introducîndu-se cu drumul-de-fier, dizolvă o stare întreagă de lucruri, de relații patriarhale, alungă poezia primitivă, alungă cîntecele

pentru a face loc unei stări de lucruri întemeiată pe ban, zgomotoasă şi nepoetică, după cum e şi zgomotul locomotivei. Noi suntem cu totul de altă părere în privinţa acestei poezii primitive şi patriarhale şi, cu toate protestările d-lui Roman, nu vom înceta de a ne lupta împotriva acestei idealizări a unei stări de lucruri arhiticăloase şi care pentru poetul nostru se părea plină de cîntul păsărilor. Dar nu-i vorba de noi, ci de Eminescu, şi el aşa credea, aşa simţea şi aşa zicea. Aşa-i cu toate poeziile lui Eminescu. Nu-i ceva accidental cînd el, în satira lui, în termeni nu tocmai poetici, dar foarte tari, ocărăşte pe reprezentanţii mişcării liberale şi mai ales pe C. A. Rosetti ; nu-i ceva accidental cînd poetul gîndeşte cu drag şi cu mîndrie la vremea lui Mircea cel Mare, dîndu-ne-o ca ideal faţă cu vremea de azi ; nu-i ceva accidental, în sfîrşit, cînd Eminescu zugrăveşte cu culori vii şi idealiste iubirea de pe la 1400 ; toate acestea se ţin, sunt strîns legate de convingerile, de concepţiile politico-sociale ale poetului, sunt strîns legate de toată viaţa lui. Acela care ar fi zugrăvit iubirea ideală de la 1900, poetul acela ar fi avut alţi creieri, alt sistem nervos, alte convingeri, altă creştere, alt mijloc înconjurător, în sfîrşit, ar fi fost altul şi nu Eminescu. Cînd am scris articolele mele despre dînsul şi am avut înaintea mea volumul lui de poezii, am privit acest volum ca productul, ca rezultatul unei vieţi întregi de gîndire, de luptă, de suferinţă ; acest product, pentru mine, are rădăcini adînci în inima şi creierii poetului, şi plecînd de la acest product am vrut să mă strecor în inima şi creierii lui, pentru a vedea şi a pricepe rădăcinile, firele prin cari se ţine creaţiunea artistică de poet, am vrut s-o pricep şi s-o explic la alţii. Am reuşit oare pe deplin ? Desigur că nu. Şi chiar am declarat că în privinţa aceasta nici nu mi-am închipuit să reuşesc pe deplin. Reuşit-am măcar în parte ? Nu ştiu, asta s-o judece cititorii, nu eu. Dar ceea ce ştiu este că am fost corect lucrînd astfel. Am fost corect cînd am privit volumul de poezii nu ca o jucărie, ci ca rezultatul şi exprimarea unei vieţi întregi, am fost corect cînd am privit pe poet ca pe un om viu ; am fost corect, în sfîrşit, fiindcă am vorbit de *poetul-om*. Şi în faţa acestei concepţii a mele : *poetul-om*, d-l Roman pune concepţia

sa : *poetul-insectă* ! Poetul-fluture, poetul-albină, care zboară de la floare la floare pentru a strînge miere şi a ne desfăta ! Iată cum pricepe d-l Roman pe poet ! Şi exemplul d-lui Roman cu albina nu-i o scăpare din vedere, ci exprimă foarte bine ceea ce înţelege d-l Roman prin poet. Şi în adevăr, dacă poetul nu pune în creaţiunea sa toată viaţa, cu toate luptele, suferinţele, convingerile sale, dacă el caută peste tot numai frumosul îl strînge şi îl aşterne pe hîrtie pentru a ne desfăta, ce alta e atunci poetul dacă nu un fluture ori o albină ce zboară din floare în floare şi strînge miere ? Nu-i vorbă, poeţi-fluturi de aceştia sunt destui în ţara românească : dar a spune aşa ceva despre Eminescu ar fi mare nedreptate. Şi ce e mai frumos este că d-l Roman, punînd împotriva concepţiei mele de *poet-om* concepţia d-sale de *poet-insectă*, crede că-l apără pe Eminescu. Dacă Eminescu ar fi răspuns, desigur ar fi zis : „Scapă-mă, Doamne, de prieteni !". Cum că Eminescu ar fi zis astfel nu încape îndoială

Apărut în *Contemporanul* (1887, an VI, nr. 5 şi 1889, an VIII, nr. 26), cu titlul *Direcţia „Contemporanului"*.
Reprodus în *Studii critice*, vol I.

DECEPȚIONISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Înainte de toate să deslușim acest titlu. Vroind să scriem cîteva articole asupra literaturii noastre contemporane, asupra celor mai talentați reprezentanți ai ei, am chibzuit cu ce cuvînt am putea caracteriza mai bine epoca noastră literară, care e trăsătura caracteristică prin care această literatură se deosebește de cea care a precedat-o și de cea care, probabil, o va urma ? Cum să numim curentul nostru literar ? Socoteam să-i zicem pesimist ; însă, deși în multe privinți potrivit pentru a caracteriza literatura noastră contemporană, acest termen este prea îngust, după înțelesul ce-i dau unii și prea larg, prea general, după alții.

Unii ar fi vrut să înțeleagă sub numirea de pesimism numai forma care s-a manifestat mai cu samă la germani în veacul nostru, primind formularea științifică, ajungînd sistem filozofic. Înțelegîndu-l astfel, pesimiști n-ar fi decît Schopenhauer, Hartmann, Leopardi și urmașii lor ; pesimismul nu ar fi decît un fenomen al veacului nostru care în trecut nu s-a arătat decît în India, cu Buda și budismul. [1]

Alții înțeleg prin pesimism o boală care bîntuie toate rasele, toate civilizațiile, o boală care este tot așa de veche ca și omenirea și care a bîntuit cu mai multă tă-

[1] Vezi E. Caro : *Le pessimisme au XIX-ème siècle*, *Contemporanul*, an V, nr. 8 (n.a).

rie acolo unde împrejurările sociale îi erau mai prielnice. Împrejurări sociale anormale, reaua alcătuire a vieții unui ins, anomalii sociologice (înțelegînd sub sociologie fiziologia societății) ori anomalii fiziologice, iată pricinile pesimismului. Și fiindcă n-a fost încă societate în care să nu bîntuie asemenea anomalii, în care să nu fie asemenea pricini, n-a fost nici o societate pe care pesimismul să nu o fi amărît cu fierea sa.

Acest chip de a înțelege pesimismul ne-ar veni mai mult la socoteală, dar totuși are un rău ; căci, ducîndu-l la extrem, putem găsi în fiecare om sămînța pesimismului.

Dacă după întîiul înțeles trebuie să zicem că pesimismul nu a existat în societatea greco-romană, dacă trebuie să zicem că numai în Sophocle, Euripid, Hegesias [1], Lucrețiu, nu se arată, dar nici chiar în Byron, Musset și cîți alții din vremea noastră ; apoi după al doilea înțeles, ducîndu-l la absurd, trebuie să zicem că mai toți oamenii sunt pesimiști.

Din aceste rînduri cititorii vor putea vedea cît de încurcat și de nedeslușit este cuvîntul pesimism. Noi am primi înțelesul al doilea, dar fără a-l duce pînă la extrem.

Nehotărîrea cuvîntului e întîia pricină care ne-a făcut să-l înlocuim prin altul mai limpede, mai deslușit. A doua pricină pentru care l-am înlăturat, este înțelesul ce a căpătat acest cuvînt din pricina pesimiștilor de contrabandă de tagma celui de la Soleni și despre care am vorbit în articolul din urmă[2] ; din pricina acestora, vorba pesimism va ajunge în curînd o batjocură, deși chestiunea despre care vorbim acuma e un lucru serios, serios și trist. Iată de ce ne-am hotărît să întrebuințăm cuvîntul decepționism care, deși nu are înțeles așa de larg ca pesimismul, lămurește mai bine ce vroim să zicem, ceea ce vroim să vorbim cu cititorii noștri.

---

[1] Acest Hegesias, filozof pesimist al Greciei, filozoful și artistul durerei nimicniciei vieții, a avut atîta înrîurire asupra vremei sale, încît regele Ptolomeu a fost silit să închidă școala pentru a stăvili molipsirea sinuciderei care coprinsese pe școlarii lui (n.a.).

[2] V. *Contemporanul*, an. V, nr. 4 (n.a.). [E vorba de *Pesimistul de la Soleni*.]

Dar decepționism ori pesimism, cuvîntul nu are așa de mare însemnătate ; de căpetenie este pricina acestui decepționism. De unde purcede el ? Care e pricina strigătelor de durere, a deznădejdei, a decepțiunei ce caracterizează literatura noastră contemporană, care și-a găsit răsunet în Eminescu, Delavrancea, Vlahuță și-n o mulțime din scriitorii noștri, în cei cari au ceva talent precum și în cei cari sunt cu totul lipsiți ? Aceasta nu poate fi o întîmplare. Întîmplare nu poate fi cînd e vorba de întreaga mișcare literară a unei generații. Oare înrîurirea unui singur om, e vorba de Eminescu, să fi împins literatura noastră contemporană în acest decepționism, după cum zic unii ? Mai întîi, aci naște aceeași întrebare pe care o fac ateiștii teiștilor : „Dacă nu e Dumnezeu — zic teiștii — atunci cine a făcut lumea ?“ „Dacă Dumnezeu a făcut-o — răspund ateștii prin altă întrebare — apoi pe Dumnezeu cine l-a făcut ?“ Această întrebare o putem face noi celor cari atribuie lui Eminescu decepționismul literaturii noastre. Dacă pricina curentului decepționist care bîntuie literatura noastră este înrîurirea decepționatului Eminescu, apoi care e pricina decepționismului la acest scriitor ? Să fie oare pornirile-i firești ? Bine Dar atunci cum ar putea să prindă rădăcini, să se dezvolte în societatea noastră, să ne copleșească literatura, dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice ? Dacă mijlocul social, împrejurările sociale nu i-ar fi prielnice, decepționismul nu ar putea să se dezvolte în țara noastră, cum nu se poate dezvolta o plantă tropicală strămutată în ghețurile Siberiei. Urmează deci că trebuie să căutăm aiurea, trebuie să căutăm mai adînc pricina acestui fenomen.

Alții socot că decepționismul în literatura noastră e pricinuit de înrîurirea apusană, de înrîurirea literaturii europene După dînșii pricina decepționismului ar fi că ne-a molipsit boala de care sufere veacul nostru, de care e covîrșită literatura europeană ; după dînșii plînsul poeților noștri nu e decît un răsunet al acelui strigăt de durere, al acestui plîns cu hohot, al deznădejdei fără de margini, al blestemului împotriva vieței, blestem care a răsunat în Europa prin gura unui Leopardi, unui Byron ; iar melancolia poeților noștri este răsunetul adîncei me-

lancolii a lui Alfred de Musset ori a lui Henri Heine. Acest răspuns, deşi mult mai adînc decît întîiul, totuşi nu ne mulţumeşte căci, ca şi cel dintîi, el împinge întrebarea mai departe, fără a ne da un răspuns convingător. Dacă decepţionismul în literatura noastră e pricinuit de literatura decepţionistă a Apusului, apoi care e pricina acestui curent european? Şi fără de aceasta, dacă decepţionismul literaturei noastre contemporane este produs sub înrîurirea străinătăţei, de ce nu a înrîurit aceasta asupra unei literaturi mai întinse decît a noastră, asupra literaturei părinţilor noştri? De ce nu dăm peste aceeaşi adîncă durere, aceeaşi deznădejde, acelaşi decepţionism în scrierile lui Alecsandri, Bolintineanu, Mureşanu, Cîrlov, Rosetti, C. Negruzzi etc., etc.?

Chestia e importantă şi, după cum vedem, toate răspunsurile ce ni se dau sunt departe de a arăta adevărata pricină a decepţionismului în literatura noastră. Pentru a o găsi, să ne întoarcem către Europa apusană şi să întrebăm pe criticii ei: unde găsesc, de unde socot ei că purcede acest trist fenomen, boala aceasta a veacului, după cum s-au obicinuit a o numi acolo? În Europa dăm peste o literatură întreagă în această privinţă, peste o grămadă de răspunsuri, unele mai de duh decît altele, şi ne-ar trebui un articol întreg numai pentru a le înşira. Însă cea mai mare parte din răspunsuri sunt departe de a fi îndestulătoare şi chiar cele mai bune nu ne pot mulţămi decît în parte. „Pricina decepţionismului în societate şi literatură este pierderea religiei şi a credinţei; lumea mai înainte a fost naivă, dacă vreţi — ne zic apostolii trecutului — dar a avut credinţele ei, credea în basme, în vremea de apoi, în rai şi îngeri; acuma însă ştiinţele pozitive i-au răpit aceste credinţi naive, dar cari linişteau, şi nu i-au dat nimic în schimb. Dar omenirea nu poate, ca un simplu muritor, să trăiască fără credinţă şi de aici porneşte decepţionismul ori pesimismul: aceasta e pricina boalei veacului.“ Alţii învinovăţesc ba filozofia metafizică, ba pe cea pozitivistă. „Filozofia metafizică — zic unii — a ridicat pe om sus de tot, i-a făgăduit dezlegarea tuturor vecinicelor şi nedezlegatelor întrebări şi a sfîrşit prin fraze goale şi deşerte. „Ştiinţele pozitive — zic alţii —, filozofia pozitivistă deschid înain-

tea omului largi orizonturi şi în acelaşi timp îi zic : iată pînă unde vei merge, iată hotarul cunoştinţelor tale ; deşartă-ţi va fi truda de vei cerca să afli absolutul, el e în afară de cunoştinţele omeneşti. Filozofia modernă a descurajat spiritele, ea este pricina decepţionismului veacului." „Democraţia modernă — zic alţii — a aţiţat rîvnele şi ambiţiile fără a putea mulţămi, ea este pricina decepţionismului."

Taine vorbind de poeţii veacului nostru zice [1] : „Jelania şi plîngerile lor au umplut tot veacul şi ne-am strîns împrejurul lor, ascultînd cum inima noastră le repetă încet strigătele. Eram mîhniţi ca dînşii şi ca dînşii porniţi spre revoltă. Democraţia statornică aţiţa ambiţiile noastre fără a le îndeplini. Filozofia ce se întemeiase zorea pofta noastră de a dezveli ceea ce nu cunoşteam, fără a ne-o mulţumi. Şi în întinsa cale ce se deschisese, plebeianul suferea de slăbiciunea lui, iar scepticul de îndoiala lui : plebeianul, ca şi scepticul, atins de o melancolie pripită şi ofilit de o experienţă timpurie, îşi dăruia dragostea şi simpatia poeţilor cari ziceau că fericirea nu este cu putinţă, că adevărul nu se poate descoperi, că societatea e rău întocmită şi omul neterminat ori stricat."

Şi mai departe : „Şi multă vreme încă oamenii vor fi mişcaţi de suspinele şi gemetele marilor poeţi. Multă vreme încă nu se vor indigna împotriva unei soarte care deschide năzuinţelor lor drumul liber al întinderei nemărginite, şi apoi le zdrobeşte la pragul intrării de o stavilă păcătoasă pe care n-o văzuseră.

Multă vreme vor îndura ca pe nişte cătuşe nevoile pe cari ar trebui să le îmbrăţişeze ca pe nişte legi.

Generaţia noastră, ca şi cele dinaintea sa, zace de boala veacului şi niciodată nu se va însănătoşi pe deplin. Vom da de adevăr, dar de linişte nu. Acuma nu ne putem lecui decît inteligenţa : n-avem ce face sentimentelor. Dar avem dreptul de a făuri pentru alţii nădejdile ce noi nu putem avea şi de a pregăti urmaşilor noştri o fericire de care noi nu vom avea parte. Crescuţi într-un aer mai sănătos, ei vor avea poate o fire mai să-

[1]) Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome IV, pag. 419—423 (n.a.).

nătoasă. Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul şi lumina spiritului produce seninătatea inimei. Pînă acum judecam omul luîndu-ne după inspiraţi, după poeţi şi ca dînşii am socotit că mîndrele visuri ale închipuirei şi sugestiunile puternice ale inimei noastre erau adevăruri ce nu se puteau tăgădui. Ne-am încrezut în parţialitatea devinaţiilor religiei şi în inexactitatea devinaţiilor literare, şi am căutat să acomodăm doctrinele noastre cu pornirile şi necazurile ce avem. Ştiinţa în sfîrşit se apropie şi se apropie de om ; ea a trecut de lumea ce o vedem şi o pipăim, de stele, de pietre, de plante, la cari fusese mărginită cu dispreţ, şi, ajutată de instrumente exacte şi pătrunzătoare, pe cari le pusese la probă şi cari dovediseră puterea lor timp de trei sute de ani, începe a cerceta sufletul. Gîndirea şi dezvoltarea sa, treapta pe care stă, structura şi legăturile sale, adîncile ei rădăcini trupeşti, nenumăratele roade ce-a adus în istorie, minunata-i înflorire la culmea lucrurilor, iată străduania şi ţinta ei, ţintă care de şaizeci de ani e întrezărită în Germania şi care, urmărită pas cu pas, cu aceleaşi metode cu care s-a urmărit lumea fizică, se va transforma sub ochii noştri cum s-a transformat şi cea fizică. Ea se transformă chiar acum şi am lăsat în urma noastră chipul cum vedeau Byron şi poeţii noştri. Nu, omul nu e o stîrpitură ori un monstru ; nu, poezia nu trebuie nici să-l răscoale nici să-l batjocorească ; el e la locul său, încheie o serie ; să privim cum se naşte, cum creşte, şi vom înceta de a-l lua în rîs ori de a-l blestema.

Nedesăvîrşirea-i înnăscută e normală ca şi închircirea constantă a staminei unei flori, ca şi neregularitatea feţişoarelor într-un cristal. Ceea ce ni se părea schilodire e o formă ; ceea ce ni se părea răsturnarea unei legi e împlinirea unei legi. Judecata şi virtutea omenească au ca material instinctele şi imaginile animale, cum formele vieţuitoare au ca instrumente legile fizice, cum materiile organice au ca elemente substanţele minerale. De ce să ne cuprindă mirarea dacă virtutea sau judecata omenească, întocmai ca forma vieţuitoare sau ca materia organică, slăbeşte uneori sau se descompune pentru că, întocmai ca ele şi ca orice fiinţă superioară şi complexă, e susţinută şi stăpînită de puteri inferioare şi simple,

cari, după împrejurări, cînd o susțin prin armonia lor, cînd o desfac prin dezlănțuire ? De ce să ne cuprindă mirarea dacă elementele ființei, ca și ale cantității, primesc din chiar natura lor proprie legi neînfrînate cari le silesc și le reduc la un oareșicare fel și la oareșicare șir de formațiuni ? Cine va ridica glasul împotriva unei geometrii vii ? Dimpotrivă, cine nu se va simți mișcat la vederea acestor măreție puteri, cari, implîntate în inima lucrurilor, trimit necontenit sîngele în membrele bătrînei lumi, împrăștie valu-i în rețeaua nesfîrșită a arterelor și fac de înflorește peste tot floarea vecinică a tinereței ?

În sfîrșit, cine nu se va simți înălțat, descoperind că acest mănunchi de legi se sfîrșește într-un ordin de forme, că materia ajunge la gîndire, că natura se desăvîrșește cu rațiunea și că acest ideal, de care se atîrnă, după atîtea greșeli, toate năzuințele omului, este și sfîrșitul către care tind, peste mulțime de stavili, toate puterile universului ? În această întrebuințare a științei și în această concepere a lucrurilor este o artă, o morală, o politică, o religie nouă și e de datoria noastră să le descoperim."

Am citat o bucată mare din Taine, una din cele mai frumoase din cîte a scris el, poate chiar prea mare, vor zice unii din cititorii noștri ; dar ne va fi foarte trebuincioasă. Numai Taine, marele critic și stilist, știe și poate să puie o chestiune mare la înălțimea la care trebuie să stea. Acum cititorii pot să vadă cît de mare, cît de întinsă, cît de însemnată e chestia cu care ne îndeletnicim în acest articol. În această citație, afară de materialul și talentul lui Taine, ni se arată ca într-o oglindă lipsurile, greșelele lui și în general ale celor mai mulți critici europeni. Taine se întrebă care e obîrșia decepționismului în veacul nostru în general și a decepționismului în poezie și în artă în particular. Această întrebare e pusă minunat de criticul nostru în fraze puternice, în fraze simțite și mișcătoare ; el arată cît e de mare această chestiune, cît de groaznic atinge vitalele și scumpele interese ale omenirei.

După ce ni se arată atît de bine cît de vitală e chestia, ne-ar trebui, și chiar așteptăm un răspuns limpede

şi neşovăitor. Dar tocmai aici se arată în Taine, ca şi în mulţi din tovarăşii lui, lipsurile criticilor. În loc să ni se spuie ceva limpede şi curat, ni se înşiră fraze frumoase, ni se vorbeşte de o mulţime de lucruri minunate, cari ori n-au nimic a face cu subiectul, ori foarte puţin ; ni se vorbeşte într-o limbă corectă şi bogată, într-un stil aşa de frumos, de simţit, de o mulţime de lucruri, încît sfîrşind suntem pătrunşi de emoţie, suntem emoţionaţi, dar luminaţi nu. În adevăr, ce vroim să ştim noi ? Pricina ori pricinele decepţionismului veacului nostru, pricina ori pricinele boalei veacului.

Să vedem ce răspuns găsim întrebărei noastre. Întîi : „Democraţia statornicită aţîţa rîvnele şi ambiţiile noastre, fără a le îndestula". Aşadar *democraţia* e pricina. „Filozofia ce se întemeiase zorea pofta de a dezvăli cele ce nu cunoaştem, dar nici ea nu se mulţămea." Aşadar *filozofia* e pricina. Deci avem două pricini.

„Plebeianul suferea de slăbiciune şi scepticul de îndoeli." Din aceste două pricini ale decepţionismului fiecare îşi are un cîmp deosebit : *democraţia* e pricina decepţionismului între plebeieni cari sufereau de slăbiciunea lor ; *filozofia* e pricina decepţionismului la oameni culţi, la aristocraţia intelectuală. Mai jos însă nu mai e vorba nici de democraţie ; iar pricina e că am urmat simţurilor şi pornirilor noastre, ne-am luat după poeţii şi revelatorii cari ne-au făcut sceptici, decepţionişti. Dar puţin mai jos ni se zice : „Plebeianul ca şi scepticul erau atinşi de o melancolie pripită şi, ofiliţi de o experienţă timpurie, îşi dăruiau dragostea şi simpatia poeţilor cari ziceau că fericirea nu este cu putinţă..." etc. Cari din doi a făcut pe celălalt sceptic, decepţionist : noi pe poeţi, ori poeţii pe noi ? Şi dacă trecem de la pricinele boalei la leacul sfătuit, nu vom fi mai luminaţi. Leacul împotriva boalei veacului e ştiinţa : „Schimbarea ideilor cu vremea schimbă totul şi lumina spiritului produce seninătatea inimei !"

Ştiinţa ? Dar cum se face atunci, cum de nu vede că avem o puternică dezmînţire a acestei păreri în faptul că pesimismul modern german, extrema manifestare a boalei veacului, e răspîndită de unii din cei mai mari oameni de ştiinţă, de somităţi ştiinţifice ca Schopenhauer, Hartmann, Bahnsen etc. ? Cum se face că pesimismul

bărbaților budiști găsește formulatori, apostoli, tovarăși printre cei mai mari oameni de știință ? Combătînd pesimismul, Taine zice : „Omul este un product ca orice alt lucru". Domnul Taine poate să creadă că asta e foarte măgulitor, dar sigur că pesimiștii nu vor fi de părerea sa. „Nedesăvîrșirea-i înnăscută — adică a omului — e normală ca și închircirea constantă a staminei unor flori." Și asta o fi socotind Taine că e o mîngîiere, dar sigur că ea nu va mîngîia pe pesimiști, căci tocmai într-aceasta văd ei unul din argumentele lor pentru formula „viața e pricina relelor". „Cine se va răscula împotriva legilor firești ale naturei ?" „Cine va ridica glasul împotriva geometriei vieții ?" întreabă Taine. Apoi tocmai pesimiștii ridică glasul, blestemă natura. Și prin semne de exclamație nu se lămuresc, nici nu se arată pricinele.

Greșala lui Taine, ca a mai tuturor criticilor cari au vorbit despre boala veacului, despre pricinele și vindecarea ei, este că dă drept pricinele boalei chipurile sub cari se arată, efectele și împrejurările ce o însoțesc. Pentru a lămuri și a limpezi cugetarea noastră, vom lua un exemplu. Să ne închipuim un om greu bolnav de nervi. Toate lucrurile îi vor părea acestui om rele, proaste și greșite ; masa îi va părea strîmb pusă, patul sonțit, perdelele într-o parte, zîmbetul slugei îi va părea batjocoritor și toate acestea îl vor neliniști, îl vor supăra, îl vor face să strige și să blesteme. Să ne închipuim acum că am vroi să cunoaștem pricina boalei : „A ! pricina boalei ? — ni se va răspunde — pricina boalei e vădită, pricina boalei este masa, perdeaua, patul, zîmbetul slugei". Dar toate acestea arată numai că omul e bolnav ; căci dacă ar fi sănătos, aceeași masă, aceeași perdea, același pat nu l-ar supăra, iar zîmbetul slugei poate chiar l-ar înveseli.

Ceea ce se pare deslușit cînd vorbim de un singur om bolnav e mult mai încurcat cînd e vorba de o societate bolnavă ; greșala însă e aceeași. Dacă vreo speculație filozofică mișcă dureros inima omenească, împrăștie melancolia, deznădejdea într-o societate, asta înseamnă că societatea era bolnavă mai înainte. Aceleași și aceleași speculații filozofice n-ar putea să se arate într-o societate

sănătoasă, ori arătîndu-se ar da loc la efecte contrare, adică : în loc de descurajare şi melancolie, ar încuraja lumea. Creştinii zic : „Pierderea credinţei şi a nădejdei într-o viaţă viitoare e pricina nenorocirei şi a tristeţii generale". „Religia creştină — răspund ateiştii culţi — cu D-zeu-i răzbunător, cu demonii, cu ascetismul, cu infernul ei nu putea decît să facă pe om mişel, nefericit, temîndu-se de viaţa asta ca să nu nemulţămească dumnezeirea, temîndu-se ca în viaţa viitoare să nu ardă veşnic în focul nestins. Pe cînd concepţia ştiinţifică înalţă omul sus, sus de tot, deschide înaintea lui orizonturi întinse, îi arată unde merge omenirea, pînă unde poate pătrunde şi, scăpîndu-l de spaimele religiei, îl face pe atîta de fericit, pe cît religia îl nenorocea."

Deiştii şi ateiştii nu au dreptate, ori mai bine zis, fiecare are dreptate în parte. Într-o societate care prin dezvoltarea-i intelectuală nu a ajuns la ateism, deismul e trebuitor, dar formele ce va lua religia deistă atîrnă de împrejurările istorice în cari se zbuciumă acea societate. Într-o societate normală, sănătoasă, D-zeul creştinilor va fi un zeu blînd, milos, îngerii buni vor fi pentru înscenarea apoteozelor, demoni şi infern nu se vor afla, ori nu vor fi un lucru esenţial al religiei. Într-o societate anormală, patologică, esenţa religiei va fi un zeu îngrozitor ca Iehova, şi iadul va fi infernul lui Dante. Acelaşi lucru putem spune despre ateism. Pe cînd într-o societate anormală, patologică, ateismul va pricinui o jale nemărginită, un dor după credinţele pierdute, într-o societate normală el va pricinui efectele de care ne vorbeşte Taine şi Büchner. Să luăm alt exemplu. Mai toţi zic că dezvoltarea conştiinţei omeneşti cu progresul omenirei e un lucru atît de vădit pe cît şi de îmbucurător. Vădit da, dar cît e vorba de îmbucurător, atîrnă de om ; Leopardi şi pesimiştii germani zic că tocmai aceasta e dovada inferiorităţei şi mizeriei omeneşti ; căci în vreme ce animalele şi mai ales plantele şi lucrurile neînsufleţite nu simt nefericirile, noi oamenii le simţim : „Conştiinţa nenorocirei face nenorocirea mai adîncă şi îngreuie vindecarea"[1]. În zadar te-ai încerca să le arăţi că

[1] Vezi Caro, *loc cit.* (n.a.).

n-au dreptate, în zadar te ai încerca să convingi pe un Leopardi, căci pentru dînsul, pentru marele și nemîngîiatul poet, creșterea conștiinței a fost numai creșterea durerei. Creșterea conștiinței omenești, care pare vădit că ar trebui să aducă o înrîurire îmbucurătoare, să îmbărbăteze spiritul omenesc, are asupra unor oameni înrîurire contrară și, în anume împrejurări, poate să împrăștie melancolia și disperarea asupra unor întregi pături sociale.

Marginile articolului ne silesc să ne oprim la aceste cîteva exemple, dar nădăjduim că ați priceput chipul cum vedem noi lucrurile. Noi zicem : nici concepțiile filozofice, nici cutare ori cutare credință religioasă nu pot fi pricina unor anomalii spirituale ca pesimismul, decepționismul ; căci aceste concepții și credinți religioase sunt simptome că societatea e bolnavă și că tocmai fiindcă societatea e bolnavă se pot arăta asemenea speculații, asemenea credinți. Nu, religia budistă nu e pricina deznădejdei în India ; nu, religia budistă nu e pricina boalei ce bîntuie societatea indiană ; ci budismul este efectul, în loc de pricina boalei ; o religie, o speculație atît de bolnavă a fost urmarea îmbolnăvirei corpului social. Tot așa e și în chestia cu care ne îndeletnicim acum. Pesimismul, decepționismul în societate și literatură, boala veacului nu-și are obîrșia în cutare ori cutare credință, în pierderea cutărei credinți. Toate acestea, ca și boala veacului, sunt produsele unei societăți bolnave mai de mult, a unei societăți anormale. Într-o societate normală, unele speculații filozofice și credinți religioase nici că s-ar putea arăta și lăți ; altele, chiar dacă s-ar fi arătat, ar fi avut cu totul altă înrîurire asupra vieței spirituale a acelei societăți. Bineînțeles, nu tăgăduim efectul speculațiilor filozofice ori al religiilor asupra vieței spirituale a unei societăți, asupra curentelor literare etc. De îndată ce se arată o concepție filozofică religioasă dăunătoare, ea poate să aibă la rîndul său o foarte mare înrîurire asupra societății, lățind deznădăjduirea pesimismului, decepționismului în societate și literatură ; dar pricina, întîia pricină nu va fi ea. Care-i atunci ? Pricina trebuie să se caute în viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale,

într-un cuvînt în întocmirea socială a societăţei Cum medicul caută pricinile unei anomalii a spiritului individual, de pildă a melancoliei, în starea organismului, în fiziologia organismului, găsindu-le uneori pricina în în turburarea aparatului mistuitor, alteori în anormalitatea cutărui ori cutărui membru etc., tot aşa trebuie să căutăm pricinile anormalelor manifestaţii ale spiritului social în viaţa materială a societăţiei, în relaţiile politico-economico-sociale. Numai o asemenea analiză poate să ne arate adevăratele pricini ale boalei veacului.

•

Să ajungem la veacul trecut şi mai ales la a doua-i jumătate. Această epocă e de mare însemnătate în istoria omenirei. O întocmire socială care dura de sute de ani mergea spre pieire şi în locu-i trebuia să se alcătuiască alta. Întocmirea feudală, cu clasa magnaţilor, cu servii, cu monopolurile-i de tot felul, cu grozava-i neegalitate politică şi grozavele-i nedreptăţi, cu siluirile-i, cu bestialitatea şi dispreţul de viaţă, onoarea şi averea oamenilor cari nu făceau parte din clasa stăpînitoare, mergea spre pieire. Tot ce-a fost mai cinstit, mai inteligent în acea societate, tot ce-a fost mai umanitar, mai altruist, mai îndrăzneţ, şi-a dat mîna şi-a dat lovitura de moarte grozavului şi bătrînului feudalism. În presimţirea izbînzei toţi erau veseli, plini de speranţe măreţe. Şi cum nu erau să fie veseli ? Ei, cari alcătuiau întocmirea viitoare, burghezimea, clasa care trebuia să întemeieze noua stare de lucruri, care trebuia să vie într-un chip atît de atrăgător, atît de frumos ; ideologii şi utopiştii lor făgăduiau : că în loc de neîntrerupte războaie va domni veşnică pace ; în loc de sărăcie, bogăţie ; în locul grozavei nedreptăţi, justiţia ; în locul siluirilor de tot felul, întreaga şi nemărginita libertate ; în locul neegalităţei, dreapta egalitate ; în locul urei şi al dispreţului dintre oameni, iubirea frăţească : libertate, egalitate, fraternitate !

Şi aceste vorbe erau crezute, căci ideologii şi utopiştii burghezimei erau sinceri, credeau tot ce ziceau, cum credea chiar şi cea mai mare parte a burgheziei. Şi cum putea poporul să nu i se încreză, văzînd-o atît de stăruitoare, atît de îndrăzneaţă, atît de devotată, atît de

umanitară şi atît de mărinimoasă ? După revoluţia cea mare, burghezimea, care era de mult clasa stăpînitoare de fapt, ajunge stăpînitoare şi de drept. Ea a căpătat dreptul de a preface societatea după cum vroia, de a o preface după chipul şi asemănarea sa. Şi în adevăr, ea a prefăcut-o atît de mult după chipul şi asemănarea sa, încît mare a fost deosebirea dintre cele ce s-au împlinit şi cele ce se aşteptau. Chiar la începutul domniei burgheze, în loc de vecinica pace, s-a început lungul, grozavul război, nesfîrşitul măcel sub Napoleon I ; aceste măceluri au secerat toată tinerimea, toată inteligenţa, toată floarea societăţii europene ; aceste nesfîrşite războaie au ruinat Europa economiceşte.

Şi dacă s-a pus capăt vărsărilor de sînge cînd marele războinic a fost trimis la Sf. Elena, îndreptatu-s-au oare lucrurile ? Nu, dimpotrivă, ele au mers şi mai rău. Sfînta triplă alianţă a strîns în hidoasele-i braţe, a încătuşat toată Europa şi o reacţiune puternică, neagră şi mîrşavă s-a lăţit pe bătrînul continent. Acestea au fost împrejurările politice în urma victoriei burgheze.

Să vedem acum şi pe cele economice. În adevăr, după înfrîngerea lui Napoleon I, acestea s-au îndreptat, bogăţia naţională a început a creşte puternic, dar cui au folosit aceste bogăţii ? Ele se strîngeau şi se strîng în mîna burgheziei, ţărănimea e expropriată de pămînturile strămoşeşti pe cari le stropise cu sudoarea şi sîngele ei şi ajunge proletară ; proletar ajunge muncitorul meseriaş, ca şi ţăranul. În locul bogăţiei făgăduite, sărăcia şi nesiguranţa vieţei. Mai mică e deosebirea dintre măreţul Apollon şi scîrbosul Silen, decît dintre societatea făgăduită de utopiştii burgheziei şi cea întemeiată în adevăr. În loc de dreptate, obijduirea săracilor şi celor mici ; în loc de linişte şi pace, un război sîngeros care se urmează în sînul societăţei sub forma liberei concurenţi ; în locul egalităţei, o groaznică neegalitate economică, nemaipomenită pe pămînt. În locul libertăţei, o crudă robie economică : minele întunecoase, fabricele fără aer, nesiguranţa zilei de mîne. Da, burghezia a prefăcut societatea după chipul şi asemănarea sa : iubirea e marfă ; familia, gheşeft ; cinstea, morala, idealurile măreţe n-au nici un rost. Toate sunt fleacuri, banul să trăiască ; banul este

ideal, banul religie, banul zeu, şi pîntecosul burtă verde proorocul său. Şi-n faţa acestor mizerii, noi, cei despre cari vorbeşte Taine, noi, toţi sărmanii, nenorociţii, obijduiţii ; noi, cari în mijlocul scufundărei, în nimicirea şi vînzarea conştiinţelor, am păstrat idealuri mai înalte, conştiinţa nevîndută, ne strîngeam în jurul poeţilor pătrunşi de decepţie şi de suferinţă, şi poeţii ne ziceau : „...Fericire nu poţi avea, adevăr nu poţi afla, societatea e rău înjghebată..." Cum aduni razele soarelui într-o lentilă ca să poţi arde şi aprinde, tot aşa suferinţele, decepţionismul, nenorocirile şi revoltele noastre împotriva mizeriei vieţei se adună, se înjgheabă în inima poeţilor, o umplu şi apoi se revarsă în afară în sublime strigări de revoltă, de durere, de suferinţă şi deznădejde. *Pricina decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obîrşia lui, sunt anomaliile societăţei burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiei burgheze.*

Dar, zice-vor unii, societatea burgheză, cu toate ticăloşiile ei, totuşi e mai bună decît societatea feudală Aşa este, dar cei ce aşteptau cu totul altă societate, nu făceau comparaţie între cea trecută şi asta de acuma ci între societatea întemeiată şi cea aşteptată !... Iată de ce au suferit atîta. Noi suferim cînd dă peste noi o nenorocire şi suferinţa noastră creşte cînd nenorocirea este neprevăzută, neaşteptată ; dar cît de groaznică, cu cît mai mare e suferinţa cînd te aşteptai la altceva, cînd erai sigur de fericire ?

„Societatea feudală a fost şi mai rea." Preabine, aceasta poate mîngîia pe un filozof, pe un sociolog, dar nu mîngîie pe cei ce sufăr. Nu cumva veţi crede că voi suferi mai puţin de foame, dacă mi se va dovedi că moşii şi strămoşii mei nu mîncau nici cît mine ?

Nu ştiu dacă poeţii au priceput deplin adevărata pricină a nenorocirii omeneşti, pricina durerilor noastre, dar, de bună seamă, marea lor inimă a simţit-o. Ne pare rău că nu putem analiza acum genialele scrieri ale mulţimei de poeţi cari au umplut veacul cu gemetele lor ; aceasta vom face-o altă dată.

Acum ne vom îndeletnici numai cu curentul decepţionist în literatura română, aducînd un singur exemplu

din literaturile străine, exemplu luat dintr-un poet al cărui nume e strîns legat cu decepționismul veacului, din Byron, poet mare chiar între marii poeți : e povestirea unui vis a cărui realitate e izbitoare.

„Am visat, dar visul părea cam aievea. Luminătorul soare se stinsese și stelele rătăceau în bezna veciniculuí văzduh — ele n-aveau raze și calea nu și-o vedeau ; iar pămîntul rece — orb și înnegrit se clătina în văzduhul fără lună. Dimineața venea și trecea, și venea din nou și de ziuă nu se lumina... Ca să gonească întunericul, oamenii dădură foc pădurilor ; din ce în ce — ele cădeau, tulpinele pîlpîiau, se stingeau trosnind și bezna se lățea din nou...

Ei trăiau în jurul acestor focuri de noapte ; și tronurile, palatele crailor încoronați, colibele, locuințele tuturor se mistuiră în flăcări gonind întunericul nopții. Ei aprinseră orașele și stăteau roată în jurul caselor ce se mistuiau — căutau unul spre altul, vrînd să se mai vadă o dată... Frunțile lor, sub această lumină deznădăjduită, luau înfățișări diavolești, cînd lumina flăcărilor bătea în fața lor. Unii, trîntiți la pămînt, își acopereau ochii și lăcrămau. Alții zîmbeau, ținîndu-și barba cu mînile încleștate. Alții zoreau de colo încoace, hrănind para rugurilor, înălțau ochii cuprinși de spaima nebuniei spre cerul posomorît, giulgiul unei lumi moarte ; și din nou se aruncau la pămînt blestemînd, scrîșnind din dinți și urlînd. Pasările sălbatice țipau și îngrozite cădeau fîlfîind din aripile ce nu le mai slujeau. Sălbăticiunile cele mai fioroase veneau îmblînzite și tremurînd, șerpii se strecurau și se încolăceau prin mulțime șuierînd, ei nu mai muşcau. Oamenii îi ucideau ca să se hrănească. Războiul, care încetase de la o vreme, se încinse din nou ; își cumpărau hrana cu sînge și cu toții, posomoriți, se îndepărtau unii de alții, mîncînd în întuneric.

Dragoste nu se mai încăpea ; un singur gînd cuprindea pămîntul, gîndul morții, al morții ce le sta în față, al morții fără glorie și colții foamei le sfîșiau mărunțaiele. Oamenii mureau și hoiturile nu se îngropau, slabii le mîncau între dînșii.

Chiar cîinii se năpusteau la stăpînii lor ; toți afară de unul ; și acesta, credincios leșului, goni prin urletele sale pasările, fiarele și oamenii hămesiți, pînă ce foa-

mea-i strînse de gît, pînă ce morții cari cădeau stîmpărau foamea slabelor lor fălci. El nici nu-și căta hrană, gemea jalnic și neîntrerupt, lătra des și sfîșietor, lingînd mîna ce nu-l mai mîngîia ; astfel muri. Treptat, treptat, foamea înghiți omenirea : numai doi oameni rămăseseră într-o mare cetate și aceia erau dușmanii. Ei se întîlniră, mai morți, lîngă sfărmăturile unui altar, unde se adusese o grămadă de odăjdii pentru întrebuințări profane. Ei le strînseră și tremurînd, cu recile lor mîni de schelete, scormoniră cenușa rămasă și slaba lor suflare cată s-o învieze ; și se aprinse o flacără de-ți era mai mare mila. Apoi după ce lumină împrăștiind întunericul, ei ridicară ochii și căutară unul la altul ; se văzură, răcniră și căzură morți. Muriră de spaima groaznicei lor înfățișări..."

Iată un tablou negru, groaznic și înfiorător. Cel mai înfiorător tablou ce-a ieșit vreodată din penelul unui maestru. Cît de mare trebuie să fi fost nefericirea poetului care a scos din trista-i și bolnava-i închipuire acest înfiorător tablou ! Ce grozavă fantezie ! Dar cercetați mai de aproape tabloul și veți vedea că poetul nu zice degeaba că acest vis : „era cam aievea, nu era cu totul vis".

Pe un fond negru ca noaptea fără lună și stele, pe un fond fantastic sunt cusute imagini vii, imaginile reale ale vieței. Toată ura dintre oameni, lupta de interese, tot antagonismul care constituie baza vieței noastre sociale, toată dezlănțuirea celor mai josnice porniri ale omului din societatea modernă, rezultat al întocmirilor sociale, toate viițiile societății noastre sunt țesute pe acest fond negru, sunt zugrăvite în acest tablou înfiorător. În această pieire universală, lîngă cea din urmă scînteie dătătoare de viață, se întîlnesc cei din urmă doi oameni, și acești oameni sunt vrăjmași, și mor vrăjmași. În tot tabloul un singur punct luminos : cînele. Poetul parcă zice : „Oamenilor, iată ce sunteți. În ziua pieirei, cînd se vor dezlănțui cele mai groaznice patimi — ura, cruzimea, bestialitatea, cînd toate virtuțile vor pieri odată cu iubirea — o singură ființă va arăta sentimente mai înalte, dar acea ființă nu va fi om, ci cîne."

Da, toate mizeriile vieţei moderne, rezultat al întocmirilor anormale ale societăţii, lovesc inima poetului şi marea-i inimă scoate sunete măreţe şi sublime : dar cît de triste, cît de jalnice, cît de deznădăjduite şi pline de suferinţă, cît de plîngătoare !

Am făcut un înconjur mare şi poate ne-am cam depărtat de ţelul articolului nostru, care e de a găsi pricinele curentului decepţionist în literatura românească din zilele noastre. Dar nu, nu ne-am depărtat, ba chiar ne-am apropiat de ţel ; ne-am apropiat atît de tare, încît vom putea răspunde pe dată întrebării ce ne-am pus. Pricinele curentului decepţionist în literatura românească sunt întocmirile sociale, ori mai bine zis lipsurile, anomaliile acestor întocmiri. Aceasta se va dovedi şi mai mult cînd vom analiza pe scriitorii noştri.

Totuşi aci putem să ne explicăm, cu ajutorul celor de mai sus, un fenomen despre care am pomenit la începutul articolului, anume : de ce în literatura părinţilor noştri nu s-a produs curentul decepţionist şi s-a produs, se produce acum ? Lămuririle lui Taine şi ale altor critici în privinţa pricinelor curentului decepţionist în literatură, desigur, ne vor încurca şi mai mult şi ne vor lăsa în mai mare nedumerire.

În adevăr, dacă speculaţiile filozofice ori religioase au fost pricinele curentului decepţionist în literatura europeană, apoi cum de nu s-a produs acest curent în literatura părinţilor noştri, literatură cu totul supusă înriurirei Apusului european ; căci ei au trăit şi scris pe vremea cînd Europa apuseană era mai tare, era reprezentată de cei mai mari poeţi ? Cum să ne tîlmăcim neivirea curentului decepţionist la noi, de ce nu a fost un asemenea curent caracteristic în literatura de atuncea ? De vom căta lămurire în filozofia epocei, în mişcarea ideilor de pe vremea aceea, desigur că nu ne vom dumeri.

Dar de îndată ce o vom căuta în viaţa materială, în relaţiile economice, politice şi sociale, acest ciudat fenomen se va lămuri de minune. Ceea ce fu 1789 pentru Europa 1848 fu pentru noi.

La 1848, vechea stare a întocmirilor sociale cădea, şi în locul ei trebuia să se aşeze o întocmire nouă, socie-

tatea burgheză, şi aceleaşi pricini sociale dădeau loc aceloraşi efecte morale.

Iluziile Apusului s-au repetit : la noi, ca şi la dînşii, s-a zis că întocmirea liberală burgheză va aduce bunătăţi nesfîrşite, va preface naţiunea într-o familie de părinţi, copii şi fraţi ; la noi, ca şi la dînşii, s-a strigat : trăiască libertatea, egalitatea, fraternitatea !...

E vădit că în aşa vreme nu putea fi vorba de literatură decepţionistă. Cuprinşi de înalte iluzii, de mari speranţe, poeţii de atunci ne chemau la deşteptare, ne strigau să ne trezim din somnul de moarte, ne învăţau să ne iubim patria, să slăvim libertatea şi umanitatea, ne cîntau dragostea veselă şi zburdalnică, ne ziceau doine jalnice şi tînguioase, ne cîntau mărirea ţării, splendoarea cîmpiei şi plaiurilor, viaţa cîmpenească.

În acest cor erau glasuri triste şi dureroase : glasul lui Bolliac, care descria nefericirile iobagului, ne arăta lanţurile ţiganului ; dar el vorbea astfel pentru a ne îndepărta de acele rele, cerea dreptate pentru toţi, ne vorbea în numele unui viitor mai bun, şi descurajarea şi decepţionismul nu se arată în cîntecele lui.

Acea stare socială, atît de dorită şi aşteptată, s-a întocmit ; dar mîndrele visuri nu s-au întrupat. Aceleaşi pricini sociale dau loc la aceleaşi efecte ; aceeaşi întocmire socială burgheză care a înşelat atît de tare nădejdiile Apusului a înşelat şi pe ale noastre, decepţiunea noastră trebuia să dea loc şi la noi curentului decepţionist în literatură.

Analiza acestei literaturi va dovedi şi mai bine zisele noastre.

Apărut în *Contemporanul* (1887, an VI, nr. 8). Reprodus în *Studii critice*, vol. I.

CAUZA PESIMISMULUI ÎN LITERATURĂ ŞI VIAŢĂ

Într-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestie însemnată ; sunt neajunsuri fatale care tin de marginile restrînse ale unui articol. Foarte des se întîmplă să nu fii înţeles aşa cum ai fi dorit, pentru că n-ai avut destul spaţiu pentru a-ţi explica gîndirile în toată întinderea lor. Dealtmintrelea nu numai scriitorul şi spaţiul restrîns al unui articol sunt de vină, ci de multe ori şi nebăgarea de samă a cititorului. Toate acestea împreună sunt pricina pentru care articolul meu *Decepţionismul...* din volumul întîi a fost de mulţi înţeles foarte greşit. Aşa, spre pildă, d. Petraşcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele : „La noi, d. Gherea crede, *cu siguranţă,* că pricina acestui decepţionism, cum îl numeşte d-sa, ar sta în disproporţia dintre făgăduinţele mari şi actele mici ale revoluţiei noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întăi de vorbe, în urmă deziluzionate de fapte, şi astăzi ele respiră în această deziluzie." Ceea ce pot zice *cu siguranţă* e că d. Petraşcu nu m-a priceput, poate din cauza mea. În orice caz pentru mine pricina hotărîtoare a decepţionismului ori pesimismului e alta. În articolul meu *Decepţionismul* etc. am formulat în cîteva rînduri părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Şi aceste rînduri, pentru mai mare siguranţă, le-am subliniat. Iată-le : „Pricina decepţionismului nostru, a decepţionismului poeţilor noştri, obîrşia lui, sunt anoma-

liile societăţei burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizaţiunei burgheze."

Acestea sunt, fie zis în treacăt, unicele rînduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sunt vorbele late, promisiunile şi nerealizarea acestor promisiuni, ci organizaţia socială de azi, ori mai bine zis anomaliile acestei organizaţiuni. La 1789 în occidentul Europei şi la 1848 la noi, s-a desfiinţat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăţi şi mizerii. Această căderea unei întocmiri rele şi înlocuirea ei prin alta superioară a trebuit să dea naştere la o mulţime de aşteptări optimiste, la iluziuni mari, la un sir întreg de stări sufleteşti cari caracterizează optimismul. Asemenea organizaţia nouă, cea burgheză, în dezvoltarea ei şi prin anomaliile inerente ei, a produs amărăciuni, deziluziuni de tot soiul, un şir întreg de stări sufleteşti pe cari le numim pesimism.

Aşadar, căderea unei organizaţii rele şi înlocuirea ei prin o alta mai bună au fost cauze producătoare şi de optimism şi de pesimism. În amîndouă cazurile, organizaţia socială produce fie aşteptări mari, iluziuni — optimismul, fie deziluziuni — pesimismul. Aşa am gîndit eu şi aşa am scris. Iar d. Petraşcu şi alţii au înţeles că, după mine, pricina optimismului şi pesimismului la noi n-a fost organizaţia socială, ci aşteptările, iluziunile de o parte, deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească : pesimismul, prin o altă stare sufletească : deziluziunea, care face parte din pesimism. Dar această greşală de a preface în cauză hotărîtoare a unei stări sufleteşti o altă stare sufletească înrudită cu cea dintîi, această greşală o fac, într-un mod inconstient, nu-i vorbă, tocmai aceia în contra cărora a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei însemnate chestii se reduce la următoarele : care e cauza pesimismului ? — deziluziunea ; care este cauza deziluziunei ? — pesimismul. Cum văd cititorii mei, am fost înţeles tocmai pe dos, şi dacă un scriitor ca d. Petraşcu m-a înţeles aşa, cu atît mai mult trebuie să mă fi înţeles greşit altii. Pentru a nu lăsa loc la nici o confuzie şi pentru că chestiunea în sine e de o mare importanţă, m-am decis să scriu acest ar-

ticol. Aici voi explica mai pe larg şi mai deslușit cauzele pesimismului în literatură şi viață.

*

Înainte de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie să ne înțelegem asupra cuvîntului *pesimism*. După cum am arătat în articolul trecut, definițiunile date acestui cuvînt sunt atît de nesigure şi de elastice, încît după unii ar urma că mai toți oamenii au fost pesimiști, iar după alții — că pesimist e numai Schopenhauer şi ciracii săi. Așa, spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimismului e nemulțumirea în privința condițiunilor de trai. De cîte ori un om ce se plînge de toate mizeriile vieții sociale n-a fost întîmpinat cu cuvintele : „Eşti pesimist !". Dar nemulțumirea față de condițiunile de trai poate să fie tot așa de bine semnul unui mare optimism. Toți acei cari se luptă pentru transformarea socială, optimiști *par excellence*, avînd un ideal măreț în viitor, sunt foarte nemulțumiți de condițiunile actuale ale traiului omenesc. Cu cît idealul ce le lucește în viitor e mai frumos, cu atît condițiunile prezente de trai le par mai odioase, şi critica făcută de acești optimiști mizeriilor vieții actuale va fi mai amară decît a pesimiștilor. Vina multor greşeli în ce privește găsirea cauzelor hotărîtoare ale pesimismului stă în metodele greşite întrebuințate pentru căutarea acestor cauze şi în metodele greşite întrebuințate în general pentru lămurirea pesimismului. Așa, unii caută să se lămurească în privința sensului cuvîntului *pesimism*, trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracțiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din viața reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvîntului din viața reală, din analiza vieței reale, ci sensul vieței reale îl deduc din sensul cuvîntului, așa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă fiecare om poate întrucîtva să priceapă altmintrelea cuvîntul pesimism, de aceea vor fi mai tot atîtea feluri de pesimism cîți oameni sunt. Alții nu cad în această greşală Ei întrebuințează un metod ştiințific întru atîta întrucît caută să lămurească în privința pesimismului din

viața reală, din istoria omenirei. Dar mulți dintre acești din urmă cad în altă greșală. Ei studiază pesimismul în felurite epoce, caută ce are comun pesimismul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, vor să caracterizeze pesimismul fiecărei epoci în parte. Așa, spre pildă, nemulțumirea în privința condițiunilor vietei va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi nemulțumirea. Aceasta e tot așa de absurd cum ar fi dacă cineva, voind să caracterizeze organizația socială a Engliterei moderne, spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizațiilor sociale, începînd de la comunele primitive ale barbarilor pînă la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizațiilor sociale, ar dori să caracterizeze organizația modernă a Engliterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizația modernă a englezilor ar fi : convieţuirea pe același teritoriu. În acest articol ne vom feri de aceste greșeli. Nu vom cerceta un pesimism abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor și epocelor istorice[1], ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al societății burgheze contimporane nouă. Dar trebuie să ne mai ferim și de altă greșală. Mai toți acei cari scriu și vorbesc despre pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirile de clasă. Privind o societate ca un organism solidar și armonic, pentru ei pesimismul unei clase, unei părți a societății e o dovadă că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta însă e foarte greșit. Societatea pînă acuma n-a fost niciodată un organism armonic, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. Așa fiind, pesimismul ce a coprins o clasă nu servă deloc de dovadă că toate celelalte clase sunt pesimiste. Mai curînd dimpotrivă. Așa, de pildă, sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea a fost o epocă optimistă pentru burghezime și pesimistă pentru

[1] Cercetarea elementului pesimist comun tuturor epocelor istorice poate fi foarte interesantă în multe alte privinți, și e chiar interesantă pentru priceperea pesimismului, dar acest rest comun, după cum am zis, nu poate fi întrebuințat pentru caracterizarea pesimismului unei epoci speciale, mai ales al epocei noastre moderne (n.a.).

feudali, cari și-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. În vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părți din clasele de sus și de pesimismul proletariatului intelectual, profesiunilor așa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul țărănimei ori despre pesimismul muncitorilor industriali. Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan, special epocei noastre, trebuie să dăm o caracteristică cît de mică a pesimistului modern.

Pesimistul modern e un degenerat nervozicește, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare și slăbire nervoasă e slăbirea voinței, o disproporție mare între voință și inteligență. Nu în zadar îl numesc criticii francezi pe pesimistul modern *un impuissant*. Cu această enervare, slăbire a voinței sunt în legătură toate celelalte semne distinctice ale pesimismului, anume : melancolia, blazarea, dezgustul de viață și alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice.

„Pesimismul este întrucîtva sugestiunea metafizică, zămislită de neputința fizică și morală. Orice conștiință a unei neputinți dă naștere unui dispreț nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreț care la unele spirite speculative se preface în formule *a priori*. Se spune că suferința amărăște, aceasta însă e și mai adevărat în ceea ce privește neputința." (Guyau *L'irréligion de l'avenir*, pag. 406)

„In toate experiențele asupra somnambulismului, neputința dă naștere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputința de a atinge un lucru dorit își explică lui însuși această neputință căutînd lucrului oarecare caractere respingătoare și de disprețuit. Totdeauna dăm o explicație obiectivă restricțiunii voinței noastre, în loc de a căuta o explicare subiectivă. Odată porniți pe această cale, somnambulii, dacă ar fi în stare, ar merge desigur pînă la a-și dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stării lor subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început : un punct de vedere individual, stăpînit de sentimentul subiectiv de neputință." (Guyau, *L'irréligion*.... pag. 407)

Pesimistul modern, prin această lipsă de voință și încă prin o relativă nesinceritate, se deosebește, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viața e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului ; pentru aceasta însă trebuie voință și sinceritate mare de convicțiune. Pesimistului modern îi lipsește, într-un grad mai mult ori mai puțin, și una și alta. Susținînd că viața e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viață, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poemă în care va blestema iubirea și plăcerile sexuale și va arăta nemernicia lor. Avînd o voință slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieței, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor și astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid vanitos și *reflexiv !* La el se face un obicei de a nu se împotrivi loviturilor soartei, de a nu reacționa contra mediului înconjurător. Expansiunea forțelor psihice, neputîndu-se cheltui în afară, se va concentra înăuntru. Omul se va adînci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mișcări ale inimei și ale gîndirei sale. Această excesivă preocupare de sine e eminamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare sensibilitate, chiar și pentru cele mai mici suferințî ale altora — o simțire socială ce se excită prin analogie cu propriile simțiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai al celor mai distinși pesimiști. Pesimistul modern e uneori un om învățat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e și în știință *„un impuissant"*. Toate generalizările, toate descoperirile științifice le întrebuințează pentru a scoate cu orice preț încheieri potrivite cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieți le generalizează, așa încît ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieți. De aici : Nirvana. Așadar trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern sunt : degenerare nervoasă, enervare excesivă, voință slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecvență și de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, *reflexivitate*, dezgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui

dezgust în sisteme filozofice, o mare simțibilitate și impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios... Acestea sunt unele din trăsăturile carcteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gînd să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului și intelectului pesimistului modern ; se înțelege că pesimiștii se deosebesc mult unii de alții, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri. Asemenea și clasificarea oamenilor în pesimiști și nepesimiști iarăși nu poate fi decît relativă. Am zis că caracterul pesimismului și al pesimistului se schimbă după loc și vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burghezâ pesimismul are un alt caracter decît în alte epoce. Dar și în aceeași epocă, el nu rămîne același. E o mare deosebire între pesimismul trufaș și revoltat de la începutul acestui secol și între pesimismul domol de la mijlocul secolului. Și mai ales o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului și între pesimismul contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinșilor. Caracterizarea pesimistului, pe care am făcut-o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă

*

Pentru oamenii cari nu sunt învățați a adînci lucrurile, găsirea cauzei hotărîtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cît se poate de ușor. Metodul care se întrebuințează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene cari coexistă în același timp și se pune o legătură cauzală între ele. Așa, de pildă : țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într-o anumită epocă sunt pesimiști, oamenii sunt deziluzionați, deci cauza pesimismului e deziluziunea, ori viceversa. Fiindcă însă în același timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fiecare din aceste stări sufletești se preface *ad libitum* în cauze ale pesimismului. Așa, de pildă, melancolia, blazarea, voința slabă, disproporția între voință și inteligență, toate devin, pentru logicianii noștri pripiți, cauze hotărîtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu

de felul cum se caută şi se proclamă cauzele hotărîtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o ştiinţă modernă, din care pesimiştii îşi scot argumente pentru încheierile lor — deci, conchid logicianii noştri, ştiinţa modernă e cauza pesimismului. Împreună cu pesimismul şi cu ştiinţa modernă există o mare necredinţă, deci necredinţa e cauza pesimismului ş.a.m.d. Logicianii noştri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiţi să declare umbrela cauza ploaiei, pentru că ploaia şi umbrela există în aceeaşi vreme. Şi dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă şi ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu ; cînd e vorba însă de fenomene sociale, aici sunt posibile lucruri şi mai izbitoare decît umbrela cauza ploaiei. Cînd e vorba de fenomenele sociale, e posibilă greşala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărîtoare, o parte a unui fenomen să devie cauza fenomenului însuşi, un simptom al unei boale sociale să devie cauza acestei boale şi alte absurdităţi de acest fel.

Criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei d. Petraşcu, consideră ca pricini hotărîtoare ale pesimismului — boala veacului — descoperirile ştiinţifice care au distrus credinţile religioase. Ştiinţa a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniştitoare şi hotărîte la toate întrebările, după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice d. Petraşcu, provine „dintr-o schimbare în forţele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligenţă, voinţă şi credinţă". Şi mai departe : „Secolul nostru e stăpînit de inteligenţă şi voinţă în deprofitul credinţei strîmtorate. Această deslocuire în facultăţile sufleteşti ale timpului e produsul educaţiei ştiinţifice moderne şi îşi are sîmburele în legile găsite acum trei sute de ani de spiritul lui Bacon etc." Dislocuirea în facultăţile sufleteşti, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul boalei, dar nu cauza ei hotărîtoare. Şi acelaşi lucru trebuie să-l spunem şi despre acele speculaţiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiştii din ştiinţa modernă. Faptul că ei trag astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim

pesimism, după cum neliniștea sufletească, ridicarea temperaturei ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim *friguri*.

Dar cauza, unde e cauza? Dar poate știința modernă, descoperirile științifice moderne sunt, prin sensul lor intern, astfel încît negreșit din ele nu putem în mod logic să tragem alte concluzii decît descurajătoare? Rezultatele științei poate sunt necesarmente pesimiste? A pune într-un mod clar și sincer această întrebare e și a răspunde. Cum? Știința modernă care dă neînchipuit de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanțele prin telegraf și drum-de-fier, care îl face pe om încîtva stăpînitorul naturei, această știință care are menirea de a da putere, mîndrie, siguranță omului și a-i întări voința, știința deci, care are menire să distrugă pesimismul, alungîndu-l din viață, dezvoltînd în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această știință, tocmai ea să fie necesarmente aceea care în chip logic și necesar să producă pesimismul? Aceasta e mai mult decît absurd. Dacă sunt oameni cari fac deducțiile cele mai descurajătoare din știința modernă, pricina e în ei și în viața socială, nu în știință. Și dacă într-o măsură oarecare știința, contrariu caracterului său, ajută cu adevărat la producerea pesimismului, acesta se datorește nu ei, ci modului cum funcționează în societatea modernă. Vom vedea aceasta mai jos.

Dar zice d. Petrașcu: „Progresul științific, dezrădăcinînd religia, a îngustat cu mult obiectul credinței sădită din fire în sufletul nostru". Și astfel știința, luîndu-ne mîngîierea unei vieți viitoare, luîndu-ne explicația cauzei prime, pricinuiește dezolare sufletească. De această părere sunt în adevăr o mulțime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică deloc de a fi greșită. Mai întîi știința nu distruge religia, întrucît obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui și în sfîrșit problemele filozofice. În această privință știința dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce știința distruge în adevăr sunt prejudițiile absurde, antropomorfismul brutal etc. Dar făcînd aceasta știința are tendința de a distruge pesimismul, nu de a-l crea. În adevăr: ce a fost religiunea pînă acuma?

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA

După definiția lui Schleiermacher religiunea este : „Simțimîntul desăvîrșitei noastre atîrnări de univers și principiul său". După Feuerbach, esența religiunei e asemenea simțimîntul atîrnărei de mijlocul înconjurător, *frica*. Acest simțimînt însă al atîrnărei, al fricei, slăbind voința omului ca orice atîrnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu pentru a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cum, cînd omul, crezînd că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mîniei lui, bătea mătănii, tremura de groază și de frica de a nu fi trăsnit, aceasta încuraja pe om ? Iar cînd știința i-a arătat ce e trăsnetul, i-a dat paratonerul pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajătoare, făcînd pe om pesimist ? Stranie logică ! Vorbind de acest caracter al științei, destructiv pentru religie, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvînt : „E timpul să facem sclavi pe acești D-zei pe cari începusem a-i adora ; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu domnia oamenilor". Dar mîngîierile vieței viitoare ?

Frica vieței viitoare, frica iadului îngrozitor și a cazanelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor și psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea i se părea moartea așa de grozavă, pentru că niciodată nu era sigur că o scoate la bun capăt cu stăpînitorul ceresc, care nu era decît oglinda stăpînitorului pămîntesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate afirma mai nimica în privința marelui necunoscut : *după moarte ;* dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decît pe cel credincios, care înaintea morței e cuprins de groază și lașitate. Cît de mare dreptate are în privința aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină :

„Acolo unde filozoful nu știe, e silit a spune și altora și lui însuși : nu știu, mă îndoiesc, sper și nimic mai mult.

Sentimentul cel mai original și unul din cele mai morale ale secolului nostru — ale secolului științei —

e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privim orice act de credință religioasă ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu ușurință, e o sarcină mai gravă decît toate celelalte sarcini omenești, în fața căruia stăm atît de mult la-ndoială — înainte de a o lua : e iscălitura despre care vorbea veacul de mijloc că se scrie cu o picătură din sîngele tău și care te înlănțuie pentru vecie. În clipa morței mai cu samă, în ceasul acela cînd religiunile spun omului : părăsește-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a obiceiului, de dorința de a afirma chiar acolo unde nu știi, de frică, în sfîrșit, și vei fi mîntuit — în ceasul acela cînd actul de credință oarbă e suprema slăbiciune și lașitate, îndoiala este desigur punctul cel mai înalt și cel mai curagios pe care-l poate atinge cugetarea omenească ; e lupta pînă la capăt, fără a se da învins : e moartea stînd dreaptă înaintea problemului nedezlegat, dar îndelung privit în față." *(L'irréligion de l'avenir,* Guyau, pag. 330.) Iar într-un alt loc, astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă față cu epoca religioasă : „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise ; nu mai trebuie vieți aruncate în mînăstiri și ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbușite și strînse ; ci viață sub cer deschis și cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfîrșita binecuvîntare a soarelui și a nourilor" *(L'irréligion...,* pag. 330).

Și viața sub cerul liber și cald al *ireligiunei* e desigur preferabilă vieței din închisorile reci ale religiunei. Se vor găsi mulți cari nu vor fi de aceeași părere cu noi în privința tendinței încurajatoare a *ireligiunei,* dar toți trebuie să fie de acord că *ireligiunea* produce acest efect asupra unei mulțimi de oameni. O mare majoritate din mulțimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sunt *ireligioși,* necredincioși, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimiști, unicii optimiști serioși ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunei și *ireligiunei,* dar și faptele arată că *ireligiunea,* necredința e departe de a avea în chip necesar o influență pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge și mai întunecată prin explicațiile date ; la problema întîi se adaogă acuma alta care cere să fie dezlegată și ea, și anume : care e cauza că știința modernă are uneori

asupra spiritului o influență descurajătoare pesimistă, deși după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influență contrarie? Această problemă, ca și cea dintîi, se va lămuri mai jos. Acuma, cînd cunoaștem subiectul articolului nostru — pesimismul — cînd cunoaștem cît de greșit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să trecem și noi la subiectul nostru și să lămurim cîtă dreptate am avut cînd am zis că pricina pesimismului veacului e organizația socială modernă burgheză.

*

Ca să arătăm cum organizația socială modernă produce pesimismul vom lua cîțiva factori principali ai vieții sociale și vom arăta cum acești factori, în organizația socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existență. Cum e viața omului din punctul de vedere al luptei pentru existență în societatea modernă? E de netăgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existență în societatea modernă e nesiguranța. Lupta pentru existență în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligență, prin conștiința omului, printr-un plan rațional, ci printr-o forță oarbă și inconștientă care se cheamă *libera concurență*.

Între multe efecte deplorabile ale liberei concurențe e marea nesiguranță în viața imensei majorități a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni cari dau cel mai mare contingent pesimismului, pe muncitorii intelectuali, așa-numitele profesii libere: avocați, doctori, profesori, arhitecți, muzicanți, jurnaliști etc. Într-o societate producătoare de mărfuri cum e a noastră, munca intelectuală devine și ea o marfă care se cumpără și se vinde. Munca, fie manuală, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieței, de legea economică a ofertei și cererei, de concurență și, dacă în piață va fi mai multă ofertă decît cerere, atunci marfa oferită, în cazul de față munca intelectuală, e cu desăvîrșire depreciată iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc., poate să moară de foame mult și bine. Fiindcă furnizarea pieței cu muncă intelectuală nu e de

nimenea regulată într-un mod raţional şi conştient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existenţa sa. Dar oare numai profesiile libere sunt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurenţa altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să ştie cît va trebui în piaţă, cît va fi cererea, precum nu ştie cît se va oferi. Apariţiunea pe piaţă a unei mărfi similare din altă ţară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinîndu-l pe el, lăsînd pe stradă muncitorii manuali şi intelectuali ocupaţi în fabrica lui. O mare şi bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulţi agricultori în Europa. Crizele comerciale şi economice distrug sutimi de averi mari, lasă muritori de foame mii de lucrători manuali şi intelectuali. Un faliment dat în New York, poate face să înceteze unele afaceri şi să pricinuiască mizeria unei mulţimi de oameni în Marsilia ş.a.m.d. Organizaţia socială modernă preface toată societatea într-un organism simţitor, unde starea fiecărei celule (individ) influenţează asupra celulelor celorlalte şi e influenţată de ele. Aceasta e un imens progres, un mare merit al civilizaţiei burgheze.

Dar făcînd din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire raţională, armonică, conştientă, astfel ca buna stare a unei celule să devie condiţie indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, şi viceversa. În loc de a crea o întocmire raţională şi conştientă, societatea modernă lasă concurenţei libere toată grija acestei organizări. Concurenţa trebuie să puie în acord toate activităţile, să armonizeze toate interesele. Şi această concurenţă — putere oarbă şi inconştientă — lucrează aşa de bine, încît aruncă toată viaţa socială într-un cîmp de luptă, o face cu desăvîrşire nesigură şi ajunge pînă la o dureroasă absurditate, făcînd din starea rea, nefericită, a unei celule (individ) — condiţiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvîrşire siguranţa vieţei, prefăcînd viaţa într-un joc la noroc, într-o lotărie în care marea majoritate a biletelor sunt pentru pierdere. Lupta pentru existenţă în societatea modernă se lămureşte prin comparaţie cu forma cea mai brutală a luptei — cu răz-

boiul. În războiul de altădată, mai ales pînă la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înțelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător, biruia ; cel slab pierea. Se înțelege că o astfel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecțiune, oameni puternici ca fizic și ca voință. În războiul modern mase de oameni, fără voința lor se mișcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mișcă aceste mase de oameni, cine îi trimete la moarte sau la biruință ? E comandantul care, stînd lîngă o masă cu o hartă înaintea lui, cu un creion roșu în mînă, îndreaptă mișcarea maselor de oameni, hotărînd victoria sau înfrîngerea. Soldatul modern deci nu are voința lui, el e o mașină ; războiul modern nu dezvoltă energia, voința, mîndria, conștiința de propria forță, ci le ucide, înlocuind toate aceste calități prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinței — prin așa-numita „disciplină oarbă". Și același lucru se petrece și în lupta pentru existență. Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale mișcă masele, învîrtesc roata norocului ridicînd sus pe unii, azvîrlind jos și strivind pe alții, fără ca unii s-o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugînd mîndrie, curaj, energie, voință — nimicind caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică și lupta pacinică pentru trai, apoi este și o însemnată deosebire. Pe cînd acolo, în război, luptătorii sunt duși în foc de un om, de o inteligență, de un creier omenesc care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta așa-numită pacinică, ceea ce conduce masele de oameni e concurența oarbă, sunt oarbele condițiuni sociale ale vieții, e norocul, hazardul lipsit de voință și inteligență. În fața omului modern, condițiunile vieței sociale se ridică ca un sfinx monstruos și îi zic : ghicește ori te voi distruge. Acest fapt : marea atîrnare a omului modern de *ceva* care n-are chip, voință și inteligență, e de mare, de foarte mare importanță pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condițiunile sociale de trai, cuvîntul „noroc", „soartă" e așa de mult întrebuințat.

Ceea ce dezvoltă lupta pentru existență în societatea modernă e simțimîntul dependinței, atîrnărei, slăbirea voinței, energiei ; toate acestea însă sunt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existență, după cum se face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Și felul luptei pentru existență nu numai că hotărăște în parte pesimismul, dar și felul pesimismului modern. Am zis că simțimîntul atîrnărei e unul din principalele simțimînte ce caracterizează pesimismul. Dar simțimîntul atîrnărei sociale nu e caracteristic numai epocei noastre, ci a fost în toate organizațiile sociale, și afară de atîrnarea de condițiile sociale mai este atîrnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, și una și alta — politicește vorbind, nu economicește — au fost mai groaznice în evul mediu, spre pildă. Voința și chiar viața unui om depindea de un feudal, de multe ori foarte crud, care printr-un semn putea să distrugă voința omului, făcînd să-i distrugă viața. Această atîrnare crudă, dar totodată foarte clară pentru om, se manifesta uneori printr-un pesimism pe cît de hotărît, pe atît de dureros, care mergea pînă la distrugerea cărnei la un ascet, pînă la alienația mintală la demoniaci. Dependința, atîrnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpîn crud, dar care ar fi o persoană, un om ; el depinde de împrejurările sociale, de ceva nedefinit, foarte vag, ce n-are chip. Și această atîrnare se manifestă în toată viața, pas cu pas și, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde și cum depinde. Și după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această atîrnare, tot astfel și pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie nelămurită, nu e boală acută, ci mai curînd o tînjire morală.

Acuma suntem în stare să lămurim și un alt fenomen. În secolul nostru, secolul științific, a început iarăși să se manifesteze misticismul religios, spiritismul și alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni inculți, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni culți, la unii

chiar învățați. În această privință se dau explicții ca și pentru pesimism, făcîndu-se din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic acești explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Știința îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, și atunci, decepționat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică și stranie căutare de idealuri ! Știința deschide imense orizonturi pentru idealuri măreție și, în loc de a se ridica tot mai sus și mai sus, lucrînd pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune și se mulțumește cu explicări și cu ipoteze copilărești, ce n-au pic de verosimilitate. Așa ar fi cu un șoim care, fiindcă nu poate să-și înalțe zborul mai sus de piscurile înalte ale Alpilor — decepționat, s-ar lăsa jos pe pămînt și ar începe să mănînce grăunțe împreună cu găinile, rațele și gîștele, ajungînd o pasăre de curte. Stranie prefacere ! Explicarea acestui fapt atît de straniu o găsim iarăși în organizația socială. Misticismul religios și pesimismul, deși diferă în unele privințe, au însă mult comun și sunt în parte izvorîte din același sentiment al fricei și al atîrnării. Cum am zis, după Schleiermacher ca și după Feuerbach, simțimîntul fricei, atîrnării, slăbiciunei e un simțimînt mai ales producător de religiune. E un proverb, că un om slab își caută un stăpîn. Lipsa de putere și voință, omul caută s-o repare creîndu-și în cer o făptură puternică cu o voință absolută. Întocmirea socială modernă, făcînd pe om așa de atîrnător, creează un teren pentru religiune și pentru misticismul religios. Și dacă atîrnarea socială explică, în parte bineînțeles, misticismul religios, felul modern al acestei atîrnări explică felul modern al misticismului religios. Așa, în evul mediu felul atîrnării sociale era *personal*. Omul medieval atîrna de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religiune, d-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor, puternic și totodată bun, drept. D-zeu era combinațiunea unui stăpîn real, pe care îl avea omul înaintea ochilor, și a unui stăpîn ideal, așa cum ar fi dorit să-l aibă. Atîrnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărîtă,

ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter nu poate să-şi dea seamă, pe care e nevoit să-l numească cu nişte cuvinte vagi, ca „soartă", „noroc", „împrejurările vieţei" etc., de aceea şi misticismul religios al omului modern e nehotărît, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc. [1] Bineînţeles că atîrnarea socială nu e unica cauză a pesimismului ; mai jos vom vedea altă cauză tot aşa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existenţă în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la acelaşi rezultat cînd e vorba de pesimism. Aşa e, spre pildă, concentrarea bogăţiilor. Organizaţia socială modernă face să se concentreze tot mai mari bogăţii în tot mai puţine mîni, ea creează pe miliardarii moderni.

Aceşti miliardari duc o viaţă de somptuozitate, de un lux nebun care întrece închipuirea omenească şi care e posibil numai cînd sunt concentrate în puţine mîni imense bogăţii. Această viaţă imens de somptuoasă, ei o petrec în oraşe mari, în faţa sutimilor de mii de oameni la cari se dezvoltă aceleaşi gusturi, aceleşi dorinţi, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndestularea acestor dorinţi. Cîte vieţi distruse, cîte conştiinţi nimicite, cîte onestităţi vîndute pentru a ajunge acolo unde străluceşte luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse şi sunt produse puţine, deci nu pot să fie decît puţini milionari, puţini aleşi de împrejurările oarbe, iar cei mai mulţi, imensa majoritate ce se luptă pentru îmbogăţire, rămîne învinsă. Şi în faţa imensei mulţimi a învinşilor, stă trufaş luxul nebun, excitînd, prin contrast cu nevoia şi mizeria, nemul-

[1] Într-un articol spiritist, *Ştiinţa sufletului*, d. Hajdeu caracterizează religiunea d-sale prin trei dogme : *Dumnezeu, nemurirea* şi *destăinuirea*. Din Sfînta Treime creştinească d. Hajdeu a conservat numai pe D-zeu Tatăl, iar pe Fiul şi Sfîntul Duh i-a înlocuit cu nemurirea şi destăinuirea. Dacă însă d. Hajdeu crede, după cum zice, că aceasta e şi esenţa fiecărei religiuni la toate popoarele şi în toate timpurile, atunci greşeşte foarte mult (n.a.).

tumirea sufletească, invidia amară, gînduri negre, suferinți, un șir întreg de simțimînte și gînduri cari sunt simptomele și izvoarele pesimismului veacului. *Concentrarea bogățiilor în puține mîni creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și putința de a le îndestula, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.*

Să trecem acum la un alt factor al vieței omenești și al vieței sociale, care e tot așa de important ca și lupta pentru existență, și anume : *iubirea erotică, relațiunile sexuale.*

*

Nu e nevoie să insistăm mult asupra marei importanțe a relațiunilor sexuale pentru viața omului și a societății. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sunt izvorul vieței individului, deci și al societății. Ele sunt acelea cari fac să se perpetueze specia omenească. Cu cît o funcțiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atît normala funcționare a ei e mai vitală pentru organism și cu atît va fi mai primejdioasă, mai distrugătoare anormala funcționare a ei. Să cercetăm dar relațiunile sexuale în societatea modernă.

În evul mediu unde existau relațiunile economice obligatorii, *servagiste*, femeia era o servă a bărbatului, relațiunile sexuale între femeie și bărbat erau obligatorii și hotărîte de obiceiuri, odată pentru totdeauna. În societatea modernă a liberelor relațiuni economice, femeia ajunge mai liberă ; dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge și ea o marfă. În orașe, în centrele mari sunt mii, zeci de mii de femei tarifate, vîndute, cumpărate, importate și al căror preț e hotărît de legea economică a cererei și a ofertei ; deci sunt mărfuri în toată puterea cuvîntului. Ceea ce hotărăște posesiunea unei mărfi nu e nici forța, nici obiceiul — ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărător. Același lucru e și cu marfa-iubire. Sunt nenumărate efectele distrugătoare pe cari le introduce în societatea noastră acest fapt arhimizerabil : prefacerea iubirei în marfă.

În vechime, cînd posesiunea femeiei era hotărîtă de forța brutală, acei regi cari aveau mai multă putere aveau și sutimi de femei, ceea ce condiționa însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăște posesiunea iubirei, gînditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav : cîtă anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern și asupra cîtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpînirea lui ? Și nu numai un miliardar, ci orice om cu parale poate să cumpere marfa aceasta ; și deoarece unicul factor cerut e banul, apoi și copiii nevîrstnici — pentru cari relațiunile sexuale sunt ucigătoare din punctul de vedere al sănătății fizice și morale — pot dispune de această marfă. În orașele mari mai toți nevîrstnicii se prostituiesc de la paisprezece-cincisprezece ani. Astfel, în relațiuni sexuale absolut nepermise, o duc patru ori cinci ani, pînă pe la nouăsprezece-douăzeci de ani ; apoi urmează zecedoisprezece ani de relațiuni sexuale cumpărate — vremea celei mai mari forțe și energii sexuale. Și după ce omul civilizat modern a petrecut astfel paisprezece ani, a ajuns și el a-și forma o carieră, a-și micșora, întrucîtva cel puțin, nesiguranța vieței ; după ce la vîrsta de treizeci-treizeci și doi de ani și-a ruinat psihicul și nervii, se însoară pentru a preface în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nervozicește.

Anormalitatea relațiunilor sexuale în societatea modernă ca producătoare de pesimism e arătată în literatură cu atîta talent și profunziune, încît n-aveam decît să studiem din acest punct de vedere cîteva din aceste producțiuni artistice. Și aici vom avea un îndoit folos. Mai întîi, o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într-o producțiune artistică se oglindește și persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producțiunile artistice, putem afla totodată și pricinile pesimismului în viață și în artă, care dealtmintrelea și ea nu e decît o parte a vieței. Trebuie să exprimăm aici o adîncă părere de rău că marginele articolului ne impun o mare economie de spațiu, astfel încît nu vom putea decît cita foarte puține producțiuni artistice, și

în privința celor citate vom fi nevoiți să fim foarte scurți.

Începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu *Rolla*. În *Rolla* Musset zugrăvește un tip decepționat, un pesimist contemporan lui, și în această poemă sunt încarnate și propriile simțiri și gîndiri ale marelui poet pesimist. Rolla e, în parte, însuși Musset și deci ne e cu atît mai interesant. Cine e dar Rolla? Poetul ni-l zugrăvește astfel — citäm după traducerea d-lui Grigoriu :

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom și prost,
Îl crescuse cum se crește un moștenitor bogat,
Făr-a mai gîndi că în orașul său uitat
Chiar mai mult de jumătate din avutul său mîncase.

Rolla se trezește-n una din a toamnei seri frumoase
Nouăsprezece ani că are și că e stăpîn pe sine,
Neavînd talent sau alte iscusinți mai priincioase.
Apoi făr-aceste, munca o credea ca o rușine...[1]

Ce va face Rolla, ce va munci? Las' că educația dată de societatea unde trăiește Rolla a făcut că „munca o credea ca o rușine", dar afară de aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-și poată cumpăra toate plăcerile, și toate plăcerile se vînd acolo unde

...corupția pierdută
Tot în ea și sub plin soare prostituția sărută...[2]

---

[1] *Le père de Rolla, gentillâtre imbécile,*
L'avait fait élever comme un riche héritier,
Sans songer que lui-même, à sa petite ville
Il avait de son bien mangé plus de moitié.

En sorte que Rolla, par un beau soir d'automne
Se vit a dix-neuf ans maître de sa personne,
Et n'ayant dans la main ni talent ni métier
Il eût trouvé d'ailleurs tout travail impossible... (n.a.)

[2] *...la corruption*
Y baise en plein la prostitution... (n.a.).

și Rolla se afundă în viața plăcerilor cumpărate, în acea viață unde pasiunile stăpînesc pe om, nu omul pasiunile :

Trei ani scumpi și cei mai mîndri din junețea-ncîntătoare,
Trei ani de delir, beție, voluptate și amor...[1]

și ca rezultat :

Desfrînatul cel mai mare din orașul lumei unde
Desfrînarea se găsește zgomotoasă necurmat,
Vechiul tîrg, în care viciul înrodește și pătrunde,
E Parisul, și în el este cel mai mare desfrînat
Jak Rolla...[2]

Dar poate voiți a avea o idee de felul desfrînării, căreia i se dedă Rolla ? — Iat-o :

O ! Tăceți, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,
Deschid ușa ; apoi alte femei goale jumătate
Părul despletit, de ziduri abia merg și se tîrăsc
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.
La o lampă, rămășițe din orgii se mai zăresc
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,
Pe a mesei față roșă cupe pline, cupe sparte.
Apoi ușa se închide sub un rîs de veselie.[3]

Și rezultatul unei astfel de vieți nu poate fi, bineînțeles, decît ruinarea vieței fizice și a tuturor facultă-

---

[1] *Trois ans — les trois plus beaux de la belle jeunesse,*
Trois ans de volupté, de délire et d'ivresse... (n.a.).

[2] *De tous les débauchés de ville du monde*
Où le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,
Je veux dire Paris — le plus grand débauché
Etait Jacques Rolla.... (n.a.).

[3] *Silence ! On a parlé. Des femmes inconnues*
Ont entr'ouvert la porte — et d'autres, demi-nues,
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,
Traversaient en sueur des corridors obscurs.
Une lampe a bougé ; — les restes d'une orgie,
Aux dernières lueurs de sa morne clarté
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.
Les verres se heurtaient sur la nappe rougie ;
La porte est retombée au bruit d'un rire affreux (n.a.).

ţilor sufleteşti Dar nu numai Rolla se ucide fiziceşte şi sufleteşte, ci şi alţii, altele descrise în orgie. Ce le mînă pe ele la pieire ? — Poetul o ştie şi o spune în versuri magnifice :

Sărăcie ! Sărăcie ! tu eşti cruda curtizană
Ce pe patul prostituţiei ai zvîrlit acea sărmană,
Care grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfînt altar !

. . . . . .

Sărăcie ! tu prin vînturi şoptind odinioară,
Colo-n mijlocul oftărei de mizerie şi jale
Ai venit şi într-o sară murmurat-ai mamei sale :
„Fata ta se poate vinde, e frumoasă şi fecioară !"
Şi pentru sabat tu însăţi ai spălat-o, cum se spală
Orice trup fără viaţă, pentru a-l pune în mormînt ;
Tu eşti care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,
Sub a fulgerelor flacări, şerpuiai pe-al ei vestmînt ![1]

Întocmirea socială, împărţind pe oameni în bogaţi şi săraci, ruinează pe unii prin sărăcia lor, pe alţii prin bogăţia lor. Ruinat fiziceşte şi psihiceşte de o astfel de viaţă, pierzînd toată averea, Rolla hotărăşte să-şi curme viaţa, să se împuşte ; dar înainte de a muri, pentru a lua adio de la viaţă, el cumpără cu banii ce i-au rămas o fecioară de cincisprezece ani, pentru a o prostitua.

Sfîrşit mizerabil, demn de astfel de viaţă. Şi băgaţi de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că :

Jak avea un suflet mare, îndrăzneţ, drept şi superb.[2]

---

[1] *Pauvreté ! Pauvreté c'est toi la courtisane.*
C'est toi, qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane !

. . . . . .

C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,
Es venue un beau soir murmurer à sa mère ;
„Ta fille et belle et vierge, et tout cela se vend !"
Pour aller au sabbat, c'est toi qui l'as lavée,
Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau :
C'est toi qui, cette nuit, quand elle est arrivée,
Aux lueurs des éclairs, courais sous son manteau ! (n.a.).

[2] *Jacques était grand, loyal, intrépide et superbe* (n.a.).

El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,
Bun ca mila, apoi mare ca speranța și mîndria.[1]

Și poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viață ca aceea pe care o ducea Rolla, în împrejurările sociale date, poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atît mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuiesc căutate cauzele mizeriilor pe cari le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condițiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizația economico-socială. Aceasta reiese evident din viața reală ce se oglindește în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, întrupînd în creațiunile sale viața reală, ne dă cheia cu care putem pricepe și afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe științificește cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiștii foarte des pricep tot atît de puțin cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite, pe cît le zugrăvesc adevărat și frumos. Așa după Musset, care credeți că va fi pricina tuturor mizeriilor desfășurate în dramă de Rolla? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găsește această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului" :

O! Voltaire, privește astăzi pe acest om plin de viață,
Ce cu sărutări de flacări umple-acel poetic sin,
Mîni va sta culcat și veșted într-un strimt mormînt de ghiață...

Arunca-vei lui atuncea un ochi de rîvnire plin?
O, el te-a cetit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu-i mai place,
Nu-i zîmbește nici speranța, nici a mîngîierei stea.[2]

---

[1] *C'était un noble coeur, naïf comme l'enfance,*
Bon comme la pitié, grand comme l'espérance (n.a.).

[2] *Vois-tu, vieil Arouet! cet homme plein de vie*
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,
Sera couché demain dans un étroit tombeau.
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie?
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consolation, ni lueur d'espérance (n.a.).

Iată dar a ta lucrare, Voltaire, omul tău,
Cum l-ai vrut ![1]

Iată dar că Voltaire e pricina atîtor mizerii (! ! !)

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiei pesimismului, vorbesc de *La confession d'un enfant du siècle*. Un copil al secolului își face spovedaniile. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice. „Fiind atins tînăr încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întîmplat timp de trei ani. Dacă aș fi numai eu bolnav, n-aș spune nimic, dar deoarece sunt încă mulți alții cari sufăr de aceeași boală, scriu pentru aceia."

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea boalei secolului ; această boală ajunge subiectul creațiunei artistice. Se înțelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atît mai mult încă cu cît, după unii, această spovedanie nu e decît o autobiografie a lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuși Musset ; iar Brigita Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că *Spovedania unui copil al secolului* e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puțin asupra acestei opere artistice, pe atît de interesantă pe cît și de bine scrisă.

Povestea eroului Octave, despre întîia manifestare a boalei, începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice : „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prînz, la un mare banchet, după o mascaradă. Împrejurul meu, prieteni gătiți pompos, în toate părțile tineri și femei, toți strălucind de frumuseță și veselie ; la dreapta și la stînga bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în față metresa mea, făptură superbă, pe care o adoram." *(La confession...*, p. 426).

De la întîiele cuvinte despre acest prînz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viața pe care o duce eroul nostru și de înrudirea lui cu Rolla. La acest prînz

[1] *Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme*
Tel que tu l'as voulu ! (n.a.).

o furculiță îi cade jos lui Octave. El s-apleacă sub masă ca s-o ridice și vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tînăr ce sta alături de el și care tînăr îi era prieten. Octave e cuprins de groază și gelozie. De aici se iscă începutul acestei boale morale, ori mai bine zis începutul manifestării boalei ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieței eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său și-l rănește în luptă. El hotărăște a-și părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istovește în plîns, sufere, și într-una din zile, nemaiputîndu-se împotrivi dorului ce-l mînă spre dînsa, intră la ea în casă tocmai pe cînd ea se îmbrăca. La vederea gîtului și umerilor goi ai metresei, o furie nebună îl cuprinde ; el o lovește cu pumnul peste gîtul gol și pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face cu o nevroză sexuală. Lăsîndu-și metresa, Octave începe a duce o viață și mai mizerabilă încă, cutreieră cîrciumile, își petrece nopțile cu femeile pierdute, ruinîndu-și tot mai mult sistemul nervos și forțele morale. Și ce putea să facă alta ? N-are voie să muncească, deoarece e fecior de bani gata. Averea și condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o așa viață. O mare parte din această viață de beție și desfrînare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prietești, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pămînt. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza și pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave și-a arătat lui Desgenais admirația pentru metresa lui. În aceeași noapte Desgenais și-a trimes, drept plocon, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plîngea cu lacrimi fierbinți, deoarece îl iubea pe Desgenais. Pînă și Octave a fost scandalizat de aceasta și a rugat-o să părăsească odaia ; iar ea : „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris, dacă va ieși din odaia mea pînă a doua zi dimineață, și că mă-sa e săracă..."

După o viață lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moșiile lui și aici face cunoștință cu Brigita Pierson.

Brigita e o femeie cu totul superioară, atît ca exterior cît și ca inteligență și caracter. Ei se îndrăgesc unul de altul și încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acum se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, și aceasta cu atît mai mult cu cît Octave are germenii unui caracter bun, nobil și drept. Însuși el credea că prin o iubire necumpărată se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea tîrziu. Toate izvoarele iubirei curate erau otrăvite prin viața desfrînată petrecută la Paris și de aceea traiul cu Brigita ajunge un infern. El o bănuiește, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plînge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăși.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mînă de artist desăvîrșit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal și se ridică pînă la Tolstoi. Cît de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă! După o scenă de gelozie, o scenă urîcioasă care a făcut pe Brigita aproape să leșine, ea adoarme. Octave, stînd lîngă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă și cu atît mai mult încă cu cît el știe că ea iubește pe un altul. Și stînd așa începe să se analizeze pe sine : cît de stricat, cît de slab, cît de distrus e! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui : lupta între gelozie, datorie și iubire. În vremea aceasta Brigita, care doarme, dă puțin la o parte plapoma și-și descopere sînul gol. La vederea sînului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moștenire și prin traiul desfrînat al iubirei cumpărate îl cuprinde și-l arde dorința de a lovi, de a omorî. E același acces de furie care l-a cuprins cînd a lovit cu pumnul gîtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii, la vederea goliciunei femeiești, e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jac mașinistul din *La bête humaine* să zugrăvească această manie a uciderei, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave, veți trece la cauzele acestui pesimism, așa după cum le pricepe Musset, atunci

producătorul pesimismului nu va nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărţirea oamenilor în bogaţi şi săraci, nici faptul că femeia, ajungînd marfă, se cumpără, nici suma tuturor anomaliilor sociale izvorîte dintr-o organizaţie socială defectuoasă... Nu. Aceste cauze le expune Musset în cîteva pagini : e iarăşi vorba de Voltaire, de ireligiune şi numai de adevăratele cauze nu.

*

Să trecem acum de la pesimiştii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă ţară însă, din Rusia, şi care e descris de genialul artist Lev Tolstoi.

Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aş dori să răspund următoarei observaţiuni a d-lui Petraşcu.

D. Petraşcu, gîndind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporţiei între promisiunile revoluţionarilor burgheji şi între faptele lor, întreabă cu drept cuvînt : cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluţie şi astfel de promisiuni ? Acuma cred că e lămurit că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sunt după mine anomaliile organizaţiei moderne burgheze. Această organizaţie economică modernă burgheză, cu anomaliile ei, există şi în Rusia ca şi aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze şi culte n-au atîtea drepturi politice. Aşadar în Rusia, la cauzele obişnuite ale pesimismului claselor culte se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sunt lipsite de drepturile politice pe cari le au oamenii culţi din Europa occidentală. Rusia suferă nu numai de toate anomaliile capitalismului modern, ci în plus şi de toate rămăşiţele absurde ale unei organizaţii inferioare, semifeudale, ţaristo-asiatice. Ce mirare dar că pesimismul şi misticismul e atît de bogat reprezentat în viaţa şi literatura rusă ? Să vedem dar un *caz al pesimismului rusesc*, zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi şi de romanul său *Sonata Kreutzer*, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Cititorii probabil ştiu conţinutul acestui roman.

Un oarecare Pozdnîșev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie și-a ucis nevasta, povestește autorului romanului, în vagon, toată viața sa conjugală și sexuală.

După cum vedem, aici e iarăși spovedania unui copil al secolului.

De foarte tînăr Pozdnîșev, ca mai toți oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulți alții din tovarășii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai întru atîta întrucît — după amar de ironica expresie a lui Pozdnîșev însuși — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandația doctorilor. Pozdnîșev se credea în această privință om foarte cumsecade, cu atît mai mult cu cît era negustor cinstit, ce-și plătește marfa foarte corect. Vreme de doisprezece ani cît a ținut acest trai de becher, Pozdnîșev se gîndea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită, la idila familiară. La treizeci de ani trecuți, Pozdnîșev întîlnește o domnișoară care-i părea tocmai aceea la care visa, și se însoară, după cum zice el, cu *jerseul* ce-i arăta formele.

Ca toate domnișoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vîna un bărbat, pentru a excita sensurile voluptoase și ale ei și ale aceluia pe care trebuia să-l vîneze. Muzica, danțurile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjurătoare, toate fac din femeie o *prinzătoare* de bărbat. Și o astfel de domnișoară, nici mai bună, nici mai rea decît altele, a devenit femeia lui Pozdnîșev. Ne putem închipui ce viață de familie putea să fie aceea.

Ducînd o viață de becher relativ mai cumpătată, Pozdnîșev nu s-a ruinat cu totul psihicește, a fost atins numai de nevroza sexuală. Și această nevroză capătă o dezvoltare ulterioară în viața familiară. D-na Podnîșev își dezvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creștere. Descrierea acestei vieți conjugale e făcută cu o măiestrie incomparabilă. Continuu le roade viața izbucniri de ură și gelozii nemotivate, sfezi pentru nimică, ofense reciproce, dorința de a-și face unul altuia cel mai mare rău, împăcăciuni motivate de voluptate și iarăși sfezi întovărășite de ură sîngeroasă, dorința de a domina, siguranța fiecăruia că numai el are drep-

tate, mila pentru propriile dureri familiare și nepriceperea durerilor celeilalte părți. Și în sfîrșit o gelozie, de astă dată motivată, grozavă, ce otrăvește și distruge toate simțimîntele omenești. Toate acestea sunt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă. Rezultatul acestei vieți grozave e că nevasta lui Pozdnîșev îndrăgește pe altul, e surprinsă și ucisă.

Și numai cînd nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci, pentru întîia oară, a înțeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă — îndestulătoare a poftelor sexuale — ci tovarăș și soră. După ucidere, cînd toate forțele psihice au fost otrăvite ori distruse de viața de familie, de psihozul sexual, Pozdnîșev ajunge mistic-religios, un fel de pesimist schopenhauerian. Nirvana, iată ce-a rămas aceluia a cărui viață toată a fost un infern. Iată o parte din convorbirile lui Pozdnîșev, care caracterizează misticismul și pesimismul său. El zice că ceea ce dorește să aibă o femeie sunt copiii, nu un amant.

„— Copiii, da, nu un amant.

— Dar — zisei cu mirare — cum s-ar continua specia umană ?

— Dar ce folos să se continue ? răspunse el cu mînie.

— Cum, ce folos ? Dar atunci noi n-am exista !

— Și pentru ce trebuie să existăm ?

— La dracu, pentru a trăi !

— Și pentru ce trăim ? Schopenhauerii, Hartmannii, toți budiștii cu drept cuvînt zic că cel mai mare bun e Nirvana, a nu trăi... și au dreptate în acest înțeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea «eului». Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească pentru a se feri de suferinți, că ținta sa este de a se distruge pe sine însăși. Dar ținta omenirei nu poate să fie aceea de a se feri de suferinți prin nimicire, pentru că suferința e rezultatul activității ; dar ținta activității nu poate consista în a desființa urmările sale. Ținta omului ca și a omenirei e bunul trai și pentru a-l atinge, omenirea are o lege pe care trebuie s-o execute. Această lege consistă în unirea ființelor. Această unire e împiedicată de pasiuni și printre aceste pasiuni cea

mai puternică și cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Și iată de ce, dacă pasiunile dispar și odată cu celelalte dispare și cea mai puternică dintre ele, iubirea trupească, unirea va fi împlinită. Din clipa aceea, omenirea va fi împlinit legea, și nu va mai avea rațiune de a fi.

— Și pînă ce omenirea va împlini legea?

— Pînă atunci va avea supapa de siguranță... semnul legei neîmplinite și dragostea trupească. Atîta vreme cît va fi această iubire și grație ei se vor naște generațiuni, dintre care una va sfîrși prin a împlini legea. Cînd în sfîrșit legea va fi împlinită, specia umană va fi nimicită; cel puțin ne e imposibil de a ne înfățișa viața în perfecta unire a oamenilor."

Cît de caracteristice pentru Pozdnîșev sunt aceste vorbe mistice și incoherente. Critica rusă și europeană, neexceptînd nici pe Brandes, a făcut o însemnată greșeală în judecarea operei lui Tolstoi. În loc de a arăta cît de caracteristic e pentru Pozdnîșev misticismul lui, cît de necesar viața lui Pozdnîșev trebuia să-l aducă la budiști, la Schopenhauer și la Nirvana, în loc de a arăta cît de necesar reiese acest misticism și pesimism din caracterul lui Pozdnîșev și din condițiunile vieței sociale, criticii s-au pus la polemică cu Tolstoi în privința vederilor exprimate de Pozdnîșev. Parcă se pot discuta serios astfel de vederi, fie ale lui Pozdnîșev, fie ale lui Tolstoi.

Ceea ce dă o însemnătate mare operei lui Tolstoi e că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat și ne-a arătat drumul cum omul a ajuns la această detracare nervoasă, și ne-a arătat adîncile cauze sociale, care fac un mistic și un pesimist. Altă însemnătate a operei lui Tolstoi e că el n-a luat cazuri extreme, isterii sexuale produse de o desfrînare extremă. Eroul său nu e mai desfrînat decît marea majoritate a oamenilor în general, el se însoară iubindu-și nevasta, viața familiară e foarte obicinuită, e comună. Și au fost de ajuns anomaliile obicinuite ale relațiunilor moderne sexuale și familiare, ca să aibă de rezultat uciderea și pesimism. *Sonata Kreutzer* de aceea a avut un răsunet așa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunoscut acolo viața ei familiară.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viața pesimiștilor cunoscuți, la biografia lor, găsim iarăși o neîndoielnică dovadă a celor zise. Așa, să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme și de o voință foarte slabă. Nesiguranța vieței îl aducea la disperare. Avînd un mic capital care-i asigura întrucîtva viața, acest capital a ajuns să fie coșmarul lui, tremura mereu ca să nu-l piardă. Condițiunile nesigure ale vieței sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vro nenorocire. Cînd primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea și se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privința iubirei erotice, iată ce zice James Sully despre el : „Cu toată tendința sa către negrele temeri și bănuieli, avea un oareșicare gust pentru plăcerile vieței, cari se manifestau ca un fel de ironie a soartei și în ceea ce privește lucrul pe care căuta să arate că-l desprețuiește mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereușit față cu farmecul femeilor." Pentru oricine știe a citi și a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză și o psihoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnîșev în această privință.

*

Am vorbit pînă acuma de doi factori principali ai vieței sociale : de luptă pentru existență și de relațiunile sexuale ; să spunem cîteva cuvinte despre un alt factor important — educațiunea științifică, știința modernă. Învățămîntul științific, știința însăși poartă caracterul organizațiunei sociale. Societatea modernă, făcînd știința mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspîndită și astfel a favorizat însemnata creștere, dezvoltarea și progresul ei. Același efect a avut și diviziunea muncei introdusă în cîmpul științific. După cum din diviziunea muncei economice a urmat o creștere colosală a bogățiilor economice, tot așa din diviziunea muncei în știință a urmat o creștere mare a bogățiilor științifice, ori mai bine zis o creștere mare a materialului științific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat și multe anomalii în organismul științific modern, ca și în cel economic so-

cial. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva — de banii ce va lua pentru produsele lui, produsele nu-l interesează direct prin propria lor calitate și bunătate, ci indirect, prin banii ce-i aduc. Tot așa, pe omul de știință, în societatea noastră, știința nu-l interesează direct prin ea însăși, el nu învață știința pentru știință ori pentru un alt scop moral, ci o învață pentru carieră, pentru a trăi din ea, pentru foloasele materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru știință în societatea modernă. Bineînțeles noi nu vorbim de excepții fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncei în organismul științific, făcînd să crească foarte mult bogățiile științifice, produce de altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai prețioase facultăți intelectuale omenești — spiritul de generalizare. Care ar fi mersul normal științific ? Ar fi ca datele științifice strînse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate și generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa și pricepe tot cîmpul științei contemporane lui. Pe urmă ar urma strîngerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea și clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte, din generalizările făcute, generalizări mai universale ș.a.m.d. Aceasta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporția necesară între fapte și generalizările lor. Societatea modernă însă, specializînd ocupațiunile și ramurile științifice într-un mod cu totul exagerat, a produs o disproporție colosală între faptele științifice și generalizările lor. Înainte de a trage concluziunile din acest fenomen, să vedem puțin cum se face în societatea noastră învățămîntul științific. Ca exemplu putem lua învățămîntul din țara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La șapte ani un copil cu totul nedezvoltat fizicește intră în școală. Aici începe *munca, ori mai bine cazna intelectuală și nemunca corpului.* Societatea modernă, introducînd o mare diviziune a muncei și despărțind pe oameni în clase cari muncesc fizicește și cari nu muncesc, a despărțit cu desăvîrșire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal și e în dauna și a fizicului și a intelectului omului. Din prima zi dar, învățămîntul copilului fraged începe

într-un mod cu totul anormal. La școală copilul începe a învăța pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături și însemnătate nu le pricepe nu numai el, dar nici profesorii și nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învățătură, după ce copilul fraged și-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptacolul unor fapte și date disparate, el intră în liceu. Aici același lucru, opt ani se învață date, fapte, a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După doisprezece ani de acest învățămînt frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexercițiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suge fapte și date, după ce știe cu siguranță cînd s-a născut Ramses, cînd a murit Xerxes, știe declinațiunile grecești, afluenții Gangelui etc., tînărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai și tînărul nostru vrea să devie, spre pildă, chimist. Deci adio, Ramses, adio, Xerxes, adio, declinațiuni grecești, denumirile afluenților unui afluent al lui Mississippi și alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tînărul nostru într-o vreme relativ scurtă a putut să-și scape memoria de acest material zăpăcitor, uitîndu-l. Tînărul începe să învețe chimia, chimia e o specialitate largă, grea, și tînărul nostru îi consacră toată viața. Dacă are o inteligență destul de puternică astfel ca ea să fi putut rezista școalei ucigătoare de inteligență, poate să ajungă un chimist de frunte. Alți tineri ajung specialiști și în alte ramuri științifice. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte ; alți chimiști din țară ori din alte țări, asemenea ; faptele și descoperirile curg, se grămădesc ; o viață de om pentru a le ști toate e scurtă și specialitatea se restrînge : în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialiști în chimia organică și anorganică, pînă ce creșterea faptelor și descoperirilor ne va nevoi să mai restrîngem specialitatea. Și astfel, formîndu-se științele în nenumărate specialități vine vremea cînd cutare om ajunge un specialist celebru în inscripțiile asiriane, cutare în literatura indiană ș.a.m.d. Toată viața e trebuincioasă omului pentru a fi stăpîn asupra unui colț al științei, care știință însăși e un colțișor în sistemul științelor. Dar generalizările ! Mai întîi inteligența

în această privință e slăbită prin toată educațiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpîn numai pe un colțișor mic al științei, deci cel mult poate să facă generalizările în acest mic domeniu științific. Dar și aici putința generalizării e foarte restrînsă. Toate științele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei științi poate să fie contrazisă de faptele altei științi. Savantul modern e dar *„un impuissant"* în această privință. Toate științele sunt legate, depind una de alta, soarta uneia atîrnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde nu numai toate științele, dar nici măcar cîteva apropiate de știința lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, *neputincios* pentru vederi mai largi.

În organismul științific fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul, după cum omul în societatea modernă e o celulă legată de organismul social. Dar după cum societatea, legînd soarta omului de soarta sa, nu-și dă o organizație conștientă și rațională, astfel încît soarta omului să fie garantată și asigurată și de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranță și dependență de puterile oarbe sociale, tot așa și în știință e nesiguranța vieței, a faptelor și descoperirilor științifice, pe cît e vorba de generalizarea faptelor și descoperirilor. Un om într-un domeniu științific special, restrîns, produce, și produce mult, dar nu știe ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru știința generală, după cum nu știe nici dacă produsele altor ramuri științifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranță însă trebuie să producă timiditate, nehotărîre, lașitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, cari fabrică fără nici o regulă, fără să știe cît produc alții și cît se va cere în piață, dau producte mai multe decît poate să absoarbă piața, astfel și producătorii intelectuali, producînd fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte științifice cari nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, și astfel dau naștere unei supraproducții științifice și crizelor intelectuale.[1] Și

[1] Analogia între producțiunea-marfă și producțiunea-gîndire a priceput-o încă de mult marele și genialul Balzac, cînd în *L'il-*

după cum condițiunile sociale ale vieței moderne se ridică în fața omului modern ca un sfinx misterios, făcîndu-l dependent, fricos, distrugînd simțimîntul siguranței, mîndriei, statorniciei, distrugînd voința ; tot astfel colosalul organism anarhic al științei moderne se ridică ca un mare necunoscut înaintea învățatului modern, făcîndu-l *dependent* intelectualicește, distrugînd siguranța gîndirei, statornicia intelectuală, făcîndu-l timid, laș intelectualicește, mai ales cînd e vorba de generalizările înalte. *Precum în organizația socială actuală, nu omul stăpînește condițiunile sociale de trai, ci e stăpînit de ele, tot astfel nu intelectul stăpînește știința modernă, ci e stăpînit de ea.* Și astfel gîndirea, intelectul modern condiționat prin felul organizației sociale moderne a societății și a învățămîntului lipsit de forță, statornicie și siguranță intelectuală, nu numai că nu se împotrivește deducțiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuși e menit să aibă tendința de a face astfel de deducțiuni, astfel de construcțiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deși depinde de starea afectivă a omului, are însă și o forță proprie, o logică proprie, o neatîrnare, *relativă*, bineînțeles. Un șir întreg de nenorociri pot să influențeze într-un mod foarte dureros toate simțimîntele unui om. Simțimîntul durerei va influența bineînțeles intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simțimîntele omului, va face spre pildă o generalizare că durerea e partea oricărei vieți. Dar un intelect mai puternic, mai statornic, relativ neatîrnat, se va împotrivi acestei tendințe și, făcînd omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea și durerea e partea oricărei vieți. Analizînd viața socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către cari e împins omul de temperamentul său. Dar intelectul majorității oamenilor de azi, condiționat de felul organizației sociale, e nestatornic, atîrnător, timid și ca atare nu numai că nu opune rezistență tendințelor

---

lustre Gandissart a zis : „De la 1830 încoace gîndurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să vedem și o bursă pentru gîndiri" (n.a.).

vieței sociale și temperamentului, afectelor, ci mai curînd el însuși are tendința să facă construcțiuni speculative și metafizice pesimiste. Și iată cum se face cu putință ca o inteligență mare ca a lui Schopenhauer[1] să facă construcțiuni metafizice și filozofice, cari, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeților birjari ruși. Iată cum se face cu putință ca această filozofie să găsească ciraci, și iată *cum se face posibil și chiar neînlăturabil* tot pesimismul așa-numit științific modern. Și iarăși iată cum se face cu putință ca un Lev Tolstoi să caute toată înțelepciunea omenirei în cuvintele lui sfîntul Matei ori Luca, cutare altul în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existența spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învățați să stea împrejurul mesei și, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei, prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cît ne-a permis spațiul articolului, trei factori principali ai vieței sociale : lupta pentru existență, relațiunile sexuale și viața intelectuală, gîndirea, intelectul, în societatea modernă, și am văzut că toți acești factori, *condiționați prin felul organizației sociale moderne,* ajung izvoare nesecate de pesimism. Deci acuma, și cu mai multă siguranță, putem zice ceea ce am zis și în articolul trecut : *cauza pesimismului modern în literatură și viață e civilizația burgheză, organizația socială burgheză modernă.*

*

Am sfîrșit articolul nostru. Pentru a evita unele neînțelegeri, vom adăoga aici încă cîteva cuvinte, însă nu în privința pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am mai spus, e greșit a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprinză pe toți oamenii.

Aceleași condițiuni sociale cari provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru

[1] Idealul pentru Schopenhauer e dispariția omenirei, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abținerea de la relațiunile sexuale. Scapeții deci sunt cei mai consecvenți schopenhauerieni (n.a.).

existență, care creează o mare majoritate de învinși, creează și o mică minoritate de învingători. Între acești învingători vor fi unii înclinați spre optimism. Mizeriile și durerile altora ajung tocmai izvorul bogăției și veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumei, ei nu le văd, nu vor să le vază, le neagă ori cred că durerea altora e tot așa de fatală ca și veselia și fericirea lor. Acești *juissori*, această burtă-verzime modernă, mulțămită și ghiftuită, nu vede înaintea ei decît propria-i îndestulare, plăcere și fericire. Pentru acești *juissori* de viață, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuite, pentru că ei trăiesc bine, ei sunt fericiți. Acești optimiști sunt asemenea un produs al societății moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimiști sunt mai simpatici decît acești optimiști înguști la minte, la suflet, la inteligență, răi, egoiști și nepăsători. Dar este o altă clasă de optimiști. O organizație socială în mersul ei evolutiv produce pe de o parte anomaliile cari o descompun, pe de altă parte, în sînul ei chiar, încolțesc germenii organizației sociale viitoare superioare. Și iarăși societatea produce o clasă de oameni cari reprezintă interesele societății viitoare, cari pricep că societatea de azi va da naștere unei societăți mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condițiunea fericirei viitoare. Aceștia sunt asemenea optimiști. James Sully deși nu face parte dintre ei, zice despre acești optimiști : „În sfîrșit mișcările sociale și politice ale epocei noastre tind la credința foarte împrăștiată despre un nou tip al structurei sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinei existente vor dispărea. Oricare ar fi valoarea științifică a mulțimei de scrieri, care pledează pentru o organizare nouă a relațiunilor industriale în societate, nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală și de o vastă pricepere practică sunt de acord în privința posibilității fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind, această aspirațiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru.“ (James Sully, pag. 69—70.)

C-da 5631 coala 10

Acești optimiști, ca și pesimiștii, și mai bine chiar decît pesimiștii, văd toate ticăloșiile, nedreptățile, mizeriile vieței de azi. Aceste dureri și suferinți imense găsesc un răsunet dureros în inima lor.

Dar acești optimiști sînt convinși că înseși aceste dureri și suferinți duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazînd o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice că durerile de azi pentru ei nu sunt durerile agoniei, ci durerile facerei (nașterii). Și iată pentru ce ei, plini de mari speranțe și de absoluta încredere în viitor, cu ochii ațintiți asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înainte. Durerile lumei ce răsună adînc în inima lor, marea compătimire pentru imensele suferinți ale oamenilor nu numai că nu-i descurajează, dar cu totul dimpotrivă, le dă o forță nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloșiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferințelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societății actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt și curat al cuvîntului, vom vorbi altă dată.

Apărut în 1891, ca studiu inedit, în *Studii critice*, vol. II.

ASUPRA CRITICEI METAFIZICE ȘI CELEI ȘTIINȚIFICE

Răspuns d-lui Bogdan[1]

Ich errinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen ; wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis *ausstreuen.*

LESSING

(Hamburgische Dramaturgie, 296)

Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste pagini nu conțin nicidecum un sistem. Deci eu nu sunt obligat să lămuresc toate greutățile ce arăt. Gîndurile mele pot să nu se lege, ba pot

[1] Răspuns la articolul *„Studii critice"* de I. Gherea *(Dare de seamă critică)*, publicat de G. I. Bogdan în *Convorbiri literare*, an. XXIV, nr. 5, 1 august 1890 p,. 393.

chiar părea contrazicătoare; numai să fie gînduri, cari vă vor da prilej să gîndiți și d-voastră. Aici voi numai să răspîndesc *fermenta cognitionis*[1]

LESSING

(Dramaturgia Hamburgică, 296)

Una din cele mai întrebuințate forme ale scrierei e desigur forma polemicei. Polemica e și foarte necesară și foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scînteia adevărului nu e un cuvînt deșert, ci un mare adevăr. Forma polemicei e una din cele mai nemerite forme literare și științifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi și pentru propagarea în masa publicului a unor adevăruri literare și științifice. Alte forme pot să aibă și chiar au avantajele lor. Așa, spre exemplu, o expunere largă și sistematică, o expunere complectă a unei chestiuni într-un op voluminos e desigur preferabilă în multe privințe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi și sistematizarea și putința de a fi *complectat*. Dar o astfel de expunere sistematică și complectă poate să fie bună numai în țările foarte culturale și acolo, chiar, pentru un cerc mic de oameni învățați. Pentru grosul publicului însă, chiar și țările cele mai culte, dar mai ales în țările mai puțin culte, forma polemică e mai nemerită și, de multe ori chiar, unica posibilă. Tratate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Mă cred dator să dau această lămurire cititorilor mei, cari s-or fi mirînd poate că volumul întîi l-am început cu un articol polemic[2], că volumul al doilea l-am început iarăși cu un articol polemic[3] și că, în general, întrebuințez așa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că, în condițiile actuale în care scriem și suntem citiți, e una din cele

---

[1] Germenii cunoașterii (lat.).

[2] *Asupra criticei.*

[3] Articolul de față a fost situat de Gherea în fruntea celui de al doilea volum de *Studii critice.*

mai nemerite pentru expunerea și răspîndirea adevărurilor literare și științifice.

*

Aceste cîteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cît de binevenită socotesc orice critică, orice observație făcută scrierilor mele. La astfel de observații voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscînd că am greșit, dacă am greșit — dovedind că greșesc criticii mei, dacă voi rămîne convins, și după observațiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toți cîți au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acuma cu articolul d-lui Bogdan ? Cauza e următoarea. Toți cîți au scris despre criticile mele, deși se deosebesc de mine în unele privinți, stau însă mai toți pe același teren modern științific ca și mine. D. Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparține unui *lagăr* potrivnic cu desăvîrșire mie și vederilor mele. D. Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui datoresc cel dintîi răspuns. D. Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice și critice ale lui Taine și Brandes. Și începe cu expunerea acestor teorii pentru că, după d-sa, Taine și Brandes m-au învățat „ce să fac". Taine și Brandes au fost exclusivii învățători ai mei. D. Bogdan a fost atît de sigur de aceasta, încît, pentru a expune teoriile lui Taine și Brandes, n-a găsit de cuviință să studieze mai de aproape pe acești scriitori și să le expună teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după cîteva pagini din articolul meu *Asupra criticii*, unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză d. Bogdan expune greșit pe Taine. Așa, de exemplu, o parte esențială a teoriei și a metodei lui Taine e așa-numitul *caracter dominant* ori calitate principală *(qualitée maîtresse*[1]), pe care fiecare artist, ca și fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală și generatrice, o dată găsită, toate celelalte calități decurg din ea și se explică prin ea. Despre această

[1] *Recte : la faculté maîtresse.*

parte a teoriei și metodei lui Taine, d. Bogdan nici nu pomenește. De ce? Pentru că, în cîteva pagini din articolul meu asupra criticei, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticei și a esteticei moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, și din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă și generatrice îmi părea cam metafizică, puțin sigură, și de aceea n-am vorbit despre ea. D. Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice și literare ale lui Taine. Nu e aici locul să vorbesc despre multe alte puncte, în care nu sunt deloc de părerea lui Taine. Aici e vorba numai de felul cum critică d. Bogdan. Și în felul cum critică, d-sa e expus să facă, între altele, și următoarea greșală. Crezînd că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine și, crezînd că critică pe Taine, va critica niște lucruri pe care Taine nu le-a spus niciodată. Dar d. Bogdan face altceva: el uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Așa, citind pe d. Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticei e să afle numai cum a fost artistul și cum a fost societatea care l-a influențat. O dată ce aș cere numai atîta și nimic mai mult, atunci în adevăr aș preface critica literară în o parte a istoriei literaturei. Adevărul însă este că eu cer și asta, dar cer și multe altele despre cari nici nu pomenește d. Bogdan. Așa, în articolul meu *Asupra criticei*, unicul aproape pe care-l are în vedere d. Bogdan, am formulat în patru puncte cam aceea ce aș cere eu unei critici moderne, așa cum o înțeleg eu. În scurt, iată ce am zis acolo: întîi critica trebuie să stabilească legătura între producțiunea artistică și artist, analizînd forțele vii creatrice care au făcut producțiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînțeles că analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist și, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili și legătura între mediul înconjurător și producțiunea ar-

tistică, cu alte cuvinte vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunii artistice. Al doilea, considerînd producțiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influență va avea ea asupra publicului. Adică ce anume simțiminte afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. O dată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influență, adică trebuie să ne lămurim cît de mare, cît de vastă, cît de talentată ori genială e opera artistului. Al patrulea. O dată știind ce anume impresii, idei, simțiminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțiminte. Dacă e vorba spre exemplu de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinația diferită a imaginilor etc.

Cu mici perifraze, aceasta am arătat în articolul meu asupra criticei, și am adăogat : „Într-un cuvînt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră."

Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observație că cererile mele, pe care le fac criticii, sunt prea vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis. Ce face însă d. Bogdan ? D-sa îmi ia numai punctul întîi, și chiar acest punct îl reduce, îl micșorează prin observări ca următoarele : „Ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș" și, nepomenind deloc despre punctele celelalte, tot d-sa se miră : „Ce e aceasta ? istorie, ori critică estetică ?!" Și aceasta nu e unicul exemplu. Așa, vorbind de tendințele mele sociale, d. Bogdan zice : „Cestiunea se complică aici cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit : ce vei cere în acest caz la opera de artă ? Vom vedea pe Gherea cerînd artis-

tului modern ce ar pune *el* în operă, tendințele sale sociale : așadar vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică, și va fi foarte subiectivă."

Așadar eu cer artistului să puie în opera-i artistică ceea ce aș fi pus eu. Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul *Tendenționismul și tezismul în artă* că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea ; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete — spuneam eu — aceea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie etc." Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aș face-o eu, după d. Bogdan, unui poet. Bineînțeles că, o dată creată, o operă artistică, e supusă criticei, și critica va constata tendințele pe care le conține. Dacă criticul e contra acestor tendințe, natural că va spune că e contra. Asemenea, e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțiminte să le aibă și poeții, cu atît mai mult cu cît poeții sugerează simțimintele ce le au cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înțelege d. Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

În articolul meu *Asupra criticei,* am numit critica care a precedat criticei moderne științifice critica judecătorească. Se înțelege că n-am avut pretențiune, într-un articol de revistă, să caracterizez întreaga mișcare critică de la Aristoteles încoace ; și dacă ar fi fost s-o fac, aș fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecătorească. Dar, în sfîrșit, i-am zis critică judecătorească. În privința acestui cuvînt d. Bogdan zice următoarele : „...d. Gherea se folosește de cuvîntul *judecătoresc* fiindcă îi lipsește o idee". Și în altă parte : „... d. Gherea micșorează obiectul, ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvînt *judecătoresc*". Așadar, „critica judecătorească" e un cuvînt deșert, pe care-l întrebuințez în lipsa unei idei, și e un cuvînt ironic, pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Și ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învățat estetica în Germania. Criticii în general și criticii germani în special au întrebuințat de nenumărate ori acest cuvînt, ori cuvinte similare, și

foarte în serios. Așa, ca să nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează d. Bogdan, și mai ales Lessing, în *Hamburgische Dramaturgie* ori în *Laokoon*, întrebuințează de o mulțime de ori cuvîntul „*Kunstrichter*“, adică judecător de artă. Iar d. Bogdan crede că acest cuvînt l-am întrebuințat numai eu. Dar ce să vorbim de alții ? D. Bogdan el însuși întrebuințează același cuvînt și într-un sens foarte serios. „D. Maiorescu — zice d. Bogdan — se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuă a celor mai distinse capete.“ Dacă d. Maiorescu *judecă* producțiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce se miră d. Bogdan că eu vorbesc de critica judecătorească ? Așadar o școală judecătorească care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi există, și deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvînt deșert și nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sunt cunoștințele cari i-au lipsit d-lui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvîntul „judecătoresc“. Am văzut pînă acuma cîteva mostre, pentru a înțelege felul cum critică d. Bogdan. Să vedem acuma cum d. Bogdan, devenind tot mai agresiv, expune propriile sale vederi.

*

La începutul criticei, d. Bogdan, vorbind de influența mediului social asupra artistului și producțiunilor artistice, face următoare observație ironică la adresa mea : „Scherer află că aceste lucruri se înțeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitare polemică a lor“. La acestea aș putea răspunde că ceea ce se înțelege de la sine pentru Scherer poate să ceară o validitare foarte anevoioasă pentru alții și că sunt lucruri cari par foarte clare, pe cînd în realitate sunt foarte grele și încîlcite.

Dar să vedem în sfîrșit părerea d-lui Bogdan :

„Vrea oare d. Gherea să facă pe oamenii serioși să creadă că Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atît de bine ca d-sa ? Ori poate că vrea să-i facă să creadă că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condițiuni, ar fi gîndit altfel ? Dacă aceasta o voiește, atunci nu a

simțit niciodată ce vra să zică un om care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vra să zică *originalitate și caracter individual* în înțelesul etic al cuvîntului. Și greșala fundamentală a criticilor pe care d. Gherea și i-a luat drept povață e că n-au ajuns încă să-și deie seamă ce absurd e a lua drept rezultat al înrîuririlor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns *afară de societate* la deplina lui dezvoltare organică".

D. Bogdan vorbea cu ironie despre stăruințele mele de a deslușì chestia influenței mediului asupra artistului și lucrărilor artistice, pentru că sunt lucruri cari se înțeleg de la sine. În cuvintele citate se arată însă că însuși d. Bogdan e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenței mediului social. Așadar, a socoti caracterul și intelectul omului drept rezultat al înrîuririlor mediului e absurd, pentru că... omul e zămislit de doi părinți și în nouă luni în pîntecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinții nu fac și ei parte din mediul cosmic și social ? Dar organismul fiziologic și psihologic al părinților nu e fasonat sub înrîurirea mediului înconjurător în general și mediului social în special ? E oare indiferent dacă părinții omului au crescut, pînă la însurătoare și după ea, într-o societate liberă ca oameni liberi și culți, sau într-o societate sclavagistă ca sclavi ignoranți ? E oare indiferent dacă muma omului, pînă la zămislire și după ea, a trăit în aer curat, în belșug, iubind bărbatul său, ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrînd șaisprezece ore pe zi în mine de cărbuni și bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinei ? Sunt oare indiferente toate acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare organică ? Și e oare permis în ziua de azi a vorbi de cele nouă luni în care omul e afară de înrîuririle mediului social, cînd se știe că e destul ca tatăl să fie un bețiv ca să se nască un idiot, că e destul ca muma să simță o mare nenorocire ca să se nască un isteric.

Greșeala fundamentală a criticilor pe care d. Bogdan i-a luat drept povățuitori, vom zice și noi la rîndul nostru, e că n-au ajuns încă să-și dea seama ce absurd este

a lua drept mediu înconjurător numai o parte a acestui mediu și a preface restul în entități metafizice, unde ei își plasează lumea lor transcendentală. Cînd critica modernă științifică vorbește de mediul înconjurător imediat ce înrîurește asupra artistului, ea nu uită bineînțeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e productul unei lungi evoluții, ea nu uită puterea eredității și atavismului, bineînțeles nefăcînd din ereditate și atavism entități metafizice.

Cînd e vorba de literatura unui popor întreg, cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic și social nu cu o generație înainte, ci cu două mii de ani înainte. În știința modernă, dacă poate să fie o neînțelegere, e numai în chestia relativei importanțe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului, prin ereditate și atavism de o parte, și prin mediul imediat, de altă parte. Unii dau mai mult preț eredității, alții educațiunei și mediului imediat. Eu personal sunt încredințat că mediului imediat în care trăiește omul, și mai ales mediului social pînă acuma, nu i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oarecari tendinți psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendinți, dă o dezvoltare precumpănitoare altora și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonează caracterul omului. Aici, din nefericire, nu putem să ne întindem asupra acestei chestii așa de importantă, dar orișicare ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului. Ceea ce face pe d. Bogdan și pe criticii cari i-au slujit de povață să nu priceapă aceste lucruri așa de simple și să scoață pe pruncul din pîntece de sub influențele mediului social e că d. Bogdan e metafizic în chestiuni estetice și, ca mai toți metafizicii contimporani, e inconsecvent.

Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent și întreg, avea o estetică metafizică iarăși întreagă și consecventă. În cîteva cuvinte, iat-o. În afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esențelor pure și ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume

ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pămînt îmbrăcînd impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăiește într-un mod vag suvenirul lumei ideale din care el a căzut. În artist acest suvenir e mai puternic, și el, creînd opere de artă, creează copii de pe esențele ideale pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă, și aici, în adevăr, nu poate să fie vorba de influența mediului înconjurător asupra unei producțiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condițiunilor reale ale creării unei opere artistice, pentru că ea nu depinde nici de organizația fizică și psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară ; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esențelor pure. Așadar, în estetica lui Platon totul e explicabil în afară de intervenirea unor condițiuni și influenți reale, totul e explicat printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantazie ca oricare alta, foarte poetică de altmintrelea, dar totuși o fantazie. Această fantazie cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru științific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni așa de-a dreptul, e cu neputință. Ce D-zeu ? rîde lumea. Și de aceea metafizicul transcendent, transcendentalist, apriorist și cum se mai cheamă ei, e cam rușinat, ține cam ascunsă lumea transcendentă, ca să n-o bată lumina criticei științifice, distrugătoare pentru metafizică, și o plasează totdauna, această lume transcendentă, în locuri neluminate încă de știință, ori care par metafizicului neluminate. Așa, spre exemplu, în cazul de față. Influența mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată, și deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb ereditatea, atavismul și legile lor sunt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de știința modernă, și de aceea metafizicul își plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. Decît, fugind astfel de locurile luminate de știință și tot așe-

zîndu-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă și transcendentală pățește cîteodată, sărmana, ca vai de ea! Așa, în cazul de față, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă și vecinică a lui Platon e redusă la nouă luni și plasată în pîntecele femeiei. Să trecem mai departe. După locul citat, d. Bogdan urmează :

„Dacă d. Gherea și-ar fi dat seama despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuță, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieții de toate zilele, ci s-ar fi plîns dimpreună cu noi că Eminescu n-a mai avut, pe lîngă toate celelalte, și norocul de a trăi în niște condițiuni în cari lucra *mai mult*. Căci numai de mai mult ori de mai puțin poate să fie vorba, de *altfel* niciodată, și acela care caută înțelesul operelor unor poeți ca Eminescu *afară*, în lumea trecătoare, umblă rătăcit : «În mine însumi — zicea și Eminescu — e izvorul firii mele!».“

Același metafizicism și aceeași inconsecvență. În adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuși și nu depinde de lumea trecătoare, atunci și cantitatea și calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărîtă și condiționată de această fire predestinată. Așa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident și pentru un copil că un poet care s-a născut într-o familie săracă și care va fi nevoit să muncească pînă la istovirea puterilor fizice și sufletești pentru hrana familiei nu va putea scrie așa de mult cît ar fi scris dacă ar fi avut viața asigurată. Și deci influența lumei trecătoare asupra cantității scrierilor nu se neagă. În schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puțin clar, metafizicul imediat îi găsește prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice, care e independentă de toate influențele lumei trecătoare. Judecînd după logica d-lui Bogdan, iată ce ar urma, de exemplu : în caz dacă pe Goethe, pe cînd el era copil de un an, l-ar fi vîndut în robie în Arabia, și el, acolo, între orele de muncă, ar fi învățat să scrie arăbește și ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influențat numai asupra cantității scrierilor, dar nu asupra valoarei interne, el ar fi scris mai puțin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă așa de enorme, așa de imposibile greșeli e înțelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvînt și înțelesul foarte încurcat și nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Așa, spre exemplu, în cazul de față, dacă vom cere deslușiri d-lui Bogdan asupra cuvîntului *altfel*, d-lui, se înțelege, va răspunde : „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemțește, ori ar fi scris pe *Werther*, *Faust* etc., ori că în scrierile lui arăbești s-ar răsfrînge toată gîndirea europeană ori că ar fi scris în versuri, ori... etc., însă totuși dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decît ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult ori de mai puțin — niciodată de *altfel*.“ Poate veți întreba cu mirare, dar ce însemnează atunci acest cuvînt *altfel ? !* Ce să însemneze ? ! E un cuvînt care are șase litere, două vocale și patru consonante.

Să aprofundăm puțin chestia și să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba ? E o întrebare dacă mediul social are o influență asupra valoarei, înțelesului operelor de artă, și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care își are izvorul în poetul însuși. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să știm ce vom înțelege sub acest cuvînt : firea poetului. Sub acest cuvînt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înnăscute și cari, cum am zis, sunt rezultatul unei lungi evoluțiuni ce numără nenumărate secole și nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi desigur operele artistice vor depinde de această fire a poetului și nu numai din punctul de vedere al calității, ci și al cantității. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeți născuți în același mediu social și educați în aceleași condițiuni, apoi acela care va moșteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă va scrie mai mult. Bineînțeles că și în privința calității, înțelesului, va fi aceeași diferență, scrierile unuia, spre exemplu, vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tînjire etc. Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterei Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte

într-un anumit mediu, tendințele psihice și intelectuale moștenite iarăși să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică și psihologică a viitorului poet, distrugînd unele tendințe moștenite, dînd o dezvoltare prea mare altora, dezvoltînd ori deprimînd memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentațiunii ș.a.m.d., deci și cantitatea și calitatea, înțelesul operelor va depinde și de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă pînă la distrugere complectă, pînă la ucidere. În mediul social al Spartei un copil născut slăbănog era omorît și e posibil ca unul din cei omorîți să fi avut o fire genială pentru a deveni un Sophocles ori un Eschil. Ori poate să înțelegem altceva sub *firea artistului*, să înțelegem organizația psihologică a artistului, nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a ajuns deja artist. Poate așa a vrut să înțeleagă Eminescu cînd a zis : „În mine însumi e izvorul firii mele". În acest caz firea artistului va fi rezultatul, de o parte al eredității — organizație fizică și psihică — și de altă parte al influenței mediului, care a fasonat această organizație fizică și psihică.

Oricum, dar, vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvintelor *firea artistului* un înțeles real și nu un înțeles mistic ori metafizic, vom ajunge la aceeași concluzie. Încă o observație avem de făcut în privința citației de mai sus. Cînd critica modernă caută, între altele, înțelesul operelor de artă în mediul înconjurător, atunci d. Bogdan zice : umblați rătăcit căutînd înțelesul operelor de artă în lumea trecătoare ; în el însuși, în firea poetului e izvorul operei sale. Iar cînd critica caută înțelesul operelor și în poet, analizînd firea lui, analizînd organizația lui fizică și psihică, d. Bogdan zice : ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș, dacă poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu de împăcat d. Bogdan. Să vedem însă care sunt vederile d-sale. Pentru aceasta trebuie să facem o citație mai mare :

„E peste putință ca un om care are simțimîntul frumosului să fie impresionat de un șir oarecare de opere de artă, fără ca să-și dea seama *de ce* anume unele dintre ele produc o impresiune adîncă și binefăcătoare. Răspunzînd mereu la acest *de ce*, iubitorul de artă ajunge

în cele din urmă să se domirească asupra *condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare*. Așa și numai așa, în mod empiric, s-a produs în capetele oamenilor care judecă asupra *operelor*, iar nu asupra *autorilor*, o sumă oarecare de *vederi estetice*. Fără opere de artă, create o dată, această sumă de vederi nu se putea produce, și abia după ce estetica s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe și să se întrebe : *de ce* însă tocmai în aceste condițiuni au să fie create operele pentru ca ele să producă impresiunea adîncă și binefăcătoare ? Căutînd răspunsul pentru acest nou *de ce ?*, filozofii au ajuns să-și chibzuiască o *estetică a priori* sau *transcendentală*, care face parte din *metafizică*.

Cititorul mai domirit al cărții d-lui Gherea trebuie neapărat să simtă chiar din primele pagini că autorul n-a ajuns încă să înțeleagă deosebirea dintre estetica empirică și cea transcendentală *și de aceea nu poate să înțeleagă nici felul de a face critică al d-lui Maiorescu, nici felul de a scrie poezii a lui Eminescu.*"

Așadar, pentru un cititor mai domirit e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar d. Bogdan a ajuns s-o deosebească și se simte chiar chemat a învăța și pe alții. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru d. Bogdan, și sunt chiar gata să învăț de la d-lui, pentru că totdeauna am primit cu recunoștință luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de d. Bogdan, am fost nevoit să constat că tocmai d-lui e acela care n-a ajuns să se domirească nici ce e estetica empirică (experimentalo-științifică), nici ce e estetica metafizică și care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de d. Bogdan și pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală, e fundamental falș. Mai întîi, zice d. Bogdan, iubitorii de artă, văzînd operele artistice, au căutat să se domirească asupra condițiunilor în care sunt create și, cînd au fost domiriți asupra acestor condițiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat pe care a mers estetica metafizică a fost invers. Esteticii metafizici, văzînd operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noțiunii abstracte a *frumosului*, a *artei* și pe urmă, din aceste

înălțimi ale speculațiunei, s-au coborît pe pămînt, și atuncea încă nu pentru a studia condițiunile în cari sunt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condițiuni în virtutea legilor și regulelor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculațiunilor metafizice. Marele învățat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică și cea empirică : „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în prima instanță și totodată în cea mai înaltă instanță, de ideile și noțiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre poziținea lor în sistemul noțiunilor celor mai generale, mai ales relațiunea lor cu adevărul, bunul și plăcerea se ridică pînă la absolut, pînă la dumnezeiesc, pînă la ideile dumnezeiești și pînă la creațiunea dumnezeiască. Pe urmă, din pura înălțime a unor astfel de generalități, se scoboară în lumea empirică pămîntească a particularului, a frumosului (relativ), după loc și vreme, și măsoară *particularul* cu măsura *generalului*." Iată adevăratul drum pe care a mers și merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers, și tot aici, în cîteva cuvinte, se pronunță și condamnarea ei. Punînd față cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice : „Aici se construiește toată estetica pe baza faptelor și legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experiențe, despre ceea ce place ori nu place" ș.a.m.d.

Prima greșeală dar, și foarte fundamentală, e aceea că d. Bogdan ne zugrăvește anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică și metoda pe care a întrebuințat-o. Să vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentală, „iubitorul de artă — zice d. Bogdan — *ajunge în cele din urmă să se domireasca asupra condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare*".

Cuvintele din urmă sunt subliniate chiar de d-lui. Așadar, a fost o vreme binecuvîntată, în care iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor în care sunt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune și nouă d. Bogdan cînd a fost anume această vreme binecuvîntată cînd iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor creărei madonelor lui Rafael, sta-

tuelor lui Michel-Angelo şi tragediilor lui Shakespeare ? Noi ştim că şi acuma suntem departe, foarte departe de a fi dumeriţi în această privinţă, deşi acuma avem atîtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă d. Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce — zice d. Bogdan — oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci şi-au pus întrebarea : *de ce* tocmai în aceste condiţiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare, şi răspunzînd la acest nou *de ce*, filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că d. Bogdan vrea „*se payer de mots*“[1], cum zice francezul.

Întîi oamenii s-au dumerit asupra condiţiunilor în cari sunt create operele ce produc impresii binefăcătoare, ne spune d. Bogdan. Aşa, spre exemplu : de mult, în adevăr, oamenii s-au dumerit că într-un tablou cutare combinaţie de culori ne place, cutare ne displace, roşul lîngă cutare culoare ne place, lîngă cutare ne displace. Asemenea într-un cîntec, cutare combinaţie de sunete ne place, cutare ne displace. Intrebînd de ce tocmai o anumită combinaţiune ne place, răspunsul ni-l va da acustica şi optica dintr-o parte, fiziologia urechei şi ochiului din altă parte. Aşa, fiziologia poate să ne arate cum anumita combinaţiune a sunetelor care ne produce o impresie binefăcătoare, atingînd urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcţioneze într-un mod normal, corespunzător cu organizaţia sa, iar o altă combinaţie de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă pînă la asurzire. Ori iată un alt exemplu : un om care e zugrăvit într-un tablou ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displace dacă un picior va fi cu un cot mai lung decît altul. De ce ? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios ; puindu-ne inconştient în locul omului zugrăvit,

[1] Să se amăgească cu vorbele (fr.).

vom simți o jenă psihică și fizică, vom simți, parcă din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul, dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot.

Ce urmează dar de aci ? Urmează că răspunsul la acest nou *de ce* trebuie să-l căutăm în fiziologia și psihologia științifică, urmează apoi că răspunsurile date acum vor arăta tot condițiunile plăcerei ca și răspunsurile date mai nainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condițiuni subiective, în cazul întîi, obiective. Așa, spre exemplu, întreb : de ce-mi place această statuă care reprezintă o femeie frumoasă ? Răspunsul : pentru că anatomicește e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sunt proporționate, bustul și șoldurile bine dezvoltate, e zveltă, fruntea îi e înaltă etc. Dar de ce îmi place tocmai în aceste condițiuni și nu mi-ar place o femeie foarte grasă, cu fruntea îngustă etc. ? Răspunsul : pentru că proporționalitatea formelor, bustul dezvoltat îmi sugerează ideea de sănătate deplină ; zveltă, ea îmi sugerează simțimîntul de ușurință în mișcare, șolduri și piept bine dezvoltat, de mamă și nevastă bună, perfecțiunea execuțiunei îmi excită admirarea pentru greutățile învinse la facerea statuei ș.a.m.d. O femeie însă înecată în grăsime îmi sugerează simțiminte de greutate, de nevastă și mamă defectuoasă, fruntea îngustă — de prostie. Răspunsul la întrebarea întîi mă dumerește asupra unor condițiuni obiective ale plăcerei, răspunsul la întrebarea a doua — asupra condițiunilor subiective, interne.

Dar condițiuni obiective sau subiective sunt tot condițiuni, și căutînd a ne dumeri în privința celor dintîi din fizică ori celor de-al doilea din fiziologie ori psihologie, noi nu ieșim cu o iotă din marginile esteticei empirice, sau, cum zicem noi, experimentalo-științifice. Urmează dar că, răspunzînd la amîndoi *de ce*, rămînem tot în marginile esteticei empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, și anume : n-am dat de loc de estetica transcendentală aprioristică, care după d. Bogdan ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea *de ce*. Unde dar e estetica transcendentală ? Ce s-a făcut cu estetica aprioristică care face parte din metafizică ?... De altmintrelea se înțelege de ce d. Bogdan n-a putut

găsi estetica transcendentală, fiindcă a căutat-o pe un drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-științific. Și de aceea d. Bogdan mai înainte ne arată condițiunile obiective, iar cînd ajunge la cele subiective, într-o răsuflare ne spune : „Apoi asta e estetica a priori transcendentală !“ Nu-i vorbă, e un om de geniu care a pățit ca d. Bogdan, e Emanuel Kant. Supuind criticei întreaga metafizică, Kant i-a dat lovitura de moarte. A mers el pe drumul științific, dar ajungînd la condițiunile subiective ale simțirei și gîndirei, a făcut un *salto mortale*, și pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică și estetică *a priori* transcendentală. Dar acest *salto* a fost într-adevăr mortal, și anume mortal pentru metafizica și estetica lui.

*

Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunțită și sistematică a esteticei transcendentale metafizice, aceasta putînd face tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulțumi cu cîteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentală și care e metoda ei. Voi începe cu o anecdată.

Cum cu o anecdotă, cînd e o chestie așa de importantă ? Și de ce nu ? Calmul superior filozofic, încrețiturile de frunte, gesturile mistice le vom lăsa filozofilor de meserie ; noi cu d-ta, cititorule, suntem mai modești, putem să ne mulțumim și cu mai puțin — cu priceperea lucrurilor. Așadar, era un om care trăia într-un oraș depărtat al Franței. Era om de treabă, dar în tinerețe i s-a întîmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată viața lui : părinții l-au trimes în Germania, unde a învățat filozofia și metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris, capitala lumei. Într-o zi, un vecin care cunoștea perfect capitala lumei, pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această ocazie, plecă și el. Ajunși acolo, vecinul începe a arăta filozofului nostru Parisul. „Iată — zice el — Avenue de l'Opéra, ce stradă frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcție din lume, iată bulevarde, iată Champs Elysées, iată Luvru...“ „Frumos“, zise filozoful.

„Uite ce magazine, ce cafenele, ce femei frumoase!“ „Frumoase“, repeta filozoful, „Uite Bois de Boulogne, uite Arcul de triumf...“ „Toate-s frumoase — zice filozoful — dar unde e Parisul?“ „Bine, frate — exclamă vecinul înmărmurit — dar nu ţi-am arătat Avenue de l'Opera, bulevardele, femeile frumoase?!...“ „Stai, vecine — îl întrerupse filozoful cu un gest calm, liniştit, filozofic — Avenue de l'Opera, bulevardele sunt străzi. Luvru, o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sunt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemţoaicele din Heidelberg — dar unde e Parisul?“ „Bine, frate — începe să se supere vecinul — dar nu ţi-am arătat, străzile, casele, locuitorii?!... „Linişteşte-te, vecine, străzile, casele, oamenii sunt *fenumeni*, dar unde sunt *numenii*? Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal? Vezi că n-ai citit pe Kant?“ Cum s-a terminat această întîmplare, istoria nu spune. Zic unii că o pariziană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafizicul nostru că sunt unele fenomene care sunt mai bune decît toţi numenii luaţi împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toţi metafizicii procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia cu Parisul. Avînd un obiect de studiu, fie de ordine materială, fie de ordine psihică, ei fac abstracţie de toate elementele lui, de toate condiţiunile lui de existenţă reală şi cînd astfel nu mai rămîne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra acestui nimic care după ei e numen ori un lucru în sine, ori transcendent, transcendental etc. Cîteodată ei procedează altfel. Sunt anumite lucruri cari ne produc o anumită senzaţie şi de care zicem că sunt frumoase. O pădure frumoasă, o statuă frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condiţiunile lor de existenţă. Dacă facem abstracţie de toate aceste elemente, de toate condiţiunile existenţei fenomenale a tabloului, spre exemplu de pînză, de colorit, de munca artistului, ce va rămîne? Bineînţeles că veţi spune: nimica. Ba nu, zice metafizicul, va rămîne frumosul în sine. Ori nu, va rămînea frumosul „a priori“, frumosul transcendental. Speculînd asupra unor astfel de cuvinte care au rămas văduve de un sens real, „fi-

lozofii au ajuns să-şi chibzuiască o estetică «a priori» transcendentală", ca să ne exprimăm cu vorbele d-lui Bogdan. Poate să-şi închipuiască oricine ce estetică poate fi aceea care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar fiindcă speculaţiunile asupra unor asemenea cuvinte sunt imposibile, de aceea se amestecă în aceste speculaţiuni pure şi obiectele reale ale frumosului, şi tocmai mulţumită acestei inconsecvenţe a metafizicilor, unii din ei oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut unele vederi geniale în estetică. Dar, în general, toate aceste speculaţiuni înalte sunt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimică : de zăpăcit, însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală în loc de analiza operilor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înţeles, ori fraze cu înţeles aşa de vag, încît poţi să pricepi ce vrei, ori fraze sonore mari cu cari vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la Universitatea din Berlin, citat şi de d. Bogdan, zice : „Se vorbeşte nu fără dreptate despre estetizarea *(aesthetisieren)* vagă... Dacă cauţi ajutorul pe care îl datoreşte estetica pentru anumite probleme *(Aufgabe)* filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia esteticei, dacă nu te mulţumeşti cu fraze generale şi nehotărîte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze... peste tot numai cuvinte ca : înalt şi altele de soiul acesta." D-nul Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă chiar legi şi principii în virtutea cărora critica poate să pronunţe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se crează că exagerăm, dăm aci un exemplu, pentru a vedea cum procedează estetica ştiinţifică şi cum procedează cea metafizică. Ca exemplu, luăm simţimîntul *sublimului*, înălţării, care în nemţeşte se cheamă *erhaben* şi care în româneşte, pe cît mi se pare, n-are un cuvînt perfect corespunzător. Acest simţimînt al sublimului *(erhaben)*, ori mai bine zis noţiunea abstractă a acestuia, ca şi noţiunea frumosului sunt cele mai predilecte noţiuni ale esteticei, pentru că amîndouă se pretează la speculaţiuni

nebuloase și la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-științifică.[1] Avînd un obiect de studiu, un simțimînt, o anumită impresiune, ea se întreabă care sunt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu : valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adînci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt și așa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, în ce privește impresia pe care o produc, e că produc o impresie neobișnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obicinuite de același fel. Așa, un clopoțel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare, impresia sublimului, vălurelele unui rîuleț, o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării, o impresie a sublimului, zgomotul unei căruțe, o impresie indiferentă, zgomotul tunetului, impresia sublimului. Într-o tragedie, un erou cu un caracter neobicinuit de tare va produce simțimîntul sublimului. Dar oare toate cîte produc impresiuni tari produc și impresiuni de sublim *(erhaben)*? Putem să experimentăm și vom vedea că nu. Așa cum am zis, un dangăt lung și puternic, care se repetă la distanțe egale, în mijlocul unei tăceri, produce impresia sublimului.[2] Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanțe egale, ci cînd mai iute, cînd mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se audă sunete de clopoței mici, atunci ori nu se va produce sentimentul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci pe lîngă că e nevoie de o impresiune neobicinuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie și unitară. Așadar, condițiunea producerei sentimentului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobicinuit de puternice și unitare. Dar simțimîntul plăcut al sublimului intră în combinațiune și în conflicte cu alte simțiminte.

[1] Vezi Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, volumul II, pag. 160 și următoarele (n.a.).

[2] Aicea se mai adaogă și asociațiuni de idei religioase și altele, noi însă dăm în articolul acesta exemplele cele mai simplificate, neavînd deloc pretențiunea de a face un tratat de estetică (n.a.).

Așa, spre pildă, aceleași obiecte, prin neobicinuita lor mărime, produc de multe ori și simțimîntul fricei. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simțimîntul sublimului, dar și al fricei.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condițiune necesară a sublimului? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e așa. Cînd un om va privi de pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveliștea-i va exercita simțimîntul sublimului, cînd însă același om va fi pe bordul unui vas care e amenințat să se scufunde, atunci simțimîntul fricei va distruge cu desăvîrșire simțimîntul sublimului. Simțimîntul fricei dar, care de multe ori întovărășește simțimîntul sublimului, îi este antagonic. Nu putem face aici o analiză mai amănunțită a sublimului, în privința aceasta cititorii vor găsi mai mult în admirabilul capitol asupra sublimului, în frumoasa carte a lui Fechner. Dealtmintrelea și la Fechner nu e făcut decît începutul. Drumul însă care se indică e imens. Așa, ca să dăm cîteva exemple, va trebui să se analizeze mai de aproape care modificațiune fiziologică produce în organismul nostru sentimentul sublimului, să se măsoare forța acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic și psihologic, să se analizeze sublimul în felurite combinațiuni cu alte simțimînte, să se precizeze care va fi deosebirea între simțimîntul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) și cauzele interne (cugetarea stîrnită de o priveliște majestoasă). Toate aceste condițiuni și fapte, împreună cu condițiunile și faptele altor simțimînte estetice, trebuie să se împartă în clase, să se găsească legile ce le guvernează și apoi legile și noțiunile dobîndite să se împartă iarăși în clase, să se ridice la noțiuni și legi mai generale și să se formeze astfel filozofia esteticei.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, deocamdată suntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum suntem, totuși putem de pe acum să ne folosim întrucîtva de cunoștințele dobîndite pentru analiza operelor de artă. Cînd un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simțimîntul sublimului, va face ca acest simțimînt să se arate în expresiunea

feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici dar puțini, vom spune că a făcut greșală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de cîțiva copaci ar fi arătat în perspectivă, o pădure care nu se mai sfîrșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere aceasta. Dacă pictorul va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană cu o perspectivă nesfîrșită, dar pe urmă, sub cuvînt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurei un șarpe veninos, fiindcă sunt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșală, pentru că simțimîntul fricei ce trebuie să insufle un șarpe e antagonic cu sentimentul sublimului, pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu sunt mare lucru dar, în sfîrșit, tot sunt ceva. Pe cînd estetica metafizică! O, aceasta n-are nevoie de atîta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filozofia esteticei — ea știe de acum, ba știe chiar de mult. Metafizicii speculează asupra noțiunei sublimului *(erhaben)*, dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvînt stors de înțeles real, ei iau și cîte ceva din realitate din ceea ce produce sentimentul sublimului, dar bineînțeles că preferă ceva mai puțin clar, mai nebulos, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică și unitară a sublimului este și infinitul, vecinicia. Metafizicilor atît le trebuie. Și acum ascultați numai: „După Carrière, Herbart[1], Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising, sublimul e un gen deosebit, o modificațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înțeles altmintrelea. După Burke, Kant, Solger, sublimul *(erhaben)* și frumosul se exclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim...“ „După Kant, Hegel, Vischer, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, rațiunea, capătă conștiință de neputința fenomenului fi-

[1] Dintre cei citați unii sunt numai în parte metafizici transcendentaliști. Așa, Herbart, Zeising (n.a.).

nit de a exprima infinitul, de a domina cu desăvîrșire ideea, și prin aceasta se convinge, capătă conștiința *(bewust wird)* de a sa însăși putere infinită (Kant) ori de puterea ideii (Hegel, Vischer)." După Solger, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că infinitul se scoboară în finit, se așează în finit, pe cînd finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă : impresiunea sublimului se bazează pe aceea că : „Finitul deasupra finității sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetățenie și prin mărimea sa trezește ideea absolutei perfecțiuni..." Jean Paul însă zice că „sublimul e infinitul în aplicare"[1]. Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete" și după care principii d. Bogdan ne sfătuiește să facem critică. Închipuiți-vă ce întrebuințare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Și cel puțin dacă ei ar fi de acord. Dar așa, după Zeising, e finitul care se așează în infinit, ca un chiriaș într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu : e infinitul care se așează în finit, adică după cum casa s-ar așeza în chiriaș. Dar, în fine, să finim o dată cu aceste infinități și să vedem ce întrebuințare face d. Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înțeleg deosebirea între estetica transcendentală și cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează :

„Pentru acela care înțelege deosebirea aceasta e lucru învederat că puținii care *se nasc* ca Eminescu, artiști, n-au nevoie să învețe estetica de la alții : o știu «a priori» fără ca să-și dea seama, o au ca *simțimînt estetic*. Noi, cei mulți, însă, dimpreună cu d. Gherea, numai «a posteriori», după ce am văzut o mulțime de opere, putem să ne formăm oarecari convingeri estetice."

În articolul acesta și în volumul întîi, în articolul *Tendenționismul...*, am explicat și eu cum înțeleg cuvintele că poetul se naște. După cum oamenii se nasc deosebiți după ochi, cu ochii căprii, negri, albaștri, după cum unul se naște cu nasul lung, altul cîrn, tot așa se

[1] Fechner : *Vorschule der Aesthetik*, pag. 163—164—165 (n a)

nasc oameni deosebiți ca organizație nervoasă. Născîndu-se deosebiți ca organizație fiziologică, și organizația lor psihică se deosibește. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreșit o memorie bogată, o impresionabilitate mare etc., e evident că numai acela care se naște cu o organizație corespunzătoare poate să devie poet. Bineînțeles că organizația fiziologică și psihologică moștenită e modificată de mediul în care trăiește omul ; ceea ce am și arătat mai sus. În sensul de mai sus, un poet, în adevăr, se naște, cum și un om înalt se naște înalt, cum acela care arată o forță gigantică la un circ se naște puternic. Pentru că deci, prin educație, creștere, putem pînă la un punct să înălțăm statura ori să dezvoltăm forțele fizice, dar aceasta numai pînă la un punct ; și un om care nu *s-a născut* cu o organizație specială fizică pentru a crește foarte înalt nu va deveni niciodată uriaș. Că poetul *se naște* în acest sens, nu mai încape îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni, la un metafizic, vag și absurd ? Să vedeți numai ce face d. Bogdan cu acest „se naște". Înainte însă trebuie să vedem ce înțeles au în estetica metafizică cuvintele *„a priori"* și *„a posteriori"*[1]. Acele cunoștinți, zic filozofii, care sunt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienței, fără nici un amestec al simțurilor, acele cunoștinți sunt *„a priori"*. Astfel sunt axiomele matematicei : întregul e mai mare decît o parte, două paralele duse la infinit nu se întîlnesc etc. Admiterea că pot să existe cunoștinți *„a priori"* absoluttamente independente de simțuri, acest lucru absurdisim e făcut și de Kant, marele preot al apriorismului. *„A posteriori"* sunt dimpotrivă cunoștințele ce se capătă prin experiență și prin simțuri. Să vedem acuma ce zice d. Bogdan. Artiștii știu estetica *„a priori"*, o au ca simțimînt estetic, n-au nevoie să învețe

[1] D Bogdan e foarte laconic acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit, și se păzește de a explica ce anume înțelege sub *„a priori"*. Oricum am înțeles însă acest *„a priori"*, asertiunea că cunoștințele și simțămîntul estetic sunt *„a priori"* la artist și numai *„a posteriori"* la ceilalți oameni conduce la aceleași deducțiuni necesare arhiabsurde (n.a.).

estetica de la alții. Așadar, cunoștința esteticei și sentimentul estetic la artiști, fiind „*a priori*", e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simțurilor. În treacăt facem cunoștință cu un personaj foarte curios și foarte absurd : un simțimînt care nu depinde absolut de simțuri.

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetica, dacă sentimentul estetic „*a priori*" fără experiență și independent de simțuri îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naștere, transportat în pădurile întunecoase ale Africei, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbateci, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm sentimentul estetic numai „*a posteriori*", numai din experiență, atunci acest sentiment nu ne e înnăscut de loc, pe cînd în realitate chiar și un cîine are înnăscut un sentiment estetic rudimentar. Mai departe. Artistul știe estetica, are simțimînt estetic „*a priori*", ca produs pur al spiritului. Simțimîntul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simțiminte omenești. Deci dacă simțimîntul estetic e „*a priori*" la artist, tot așa „*a priori*" la el sunt și toate celelalte simțimînte. În acest caz, iubire, libertinagiu, beție, voluptate, la artist vor fi asemene „*a priori*", produsuri pure ale spiritului, fără amestecul simțurilor și experienței, cu atît mai mult că în parte aceste simțimînte sunt estetice. În acest caz însă poeții se deosibesc de noi, simpli muritori, cari avem toate simțimîntele „*a posteriori*", nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît, spre pildă, se deosebește omul de Domnul Dumnezeu el însuși. N-aș termina pînă mîine, dacă aș dori să trag toate concluziile infinit de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.

*

Pînă acuma am văzut pe d. Bogdan teoretician estetic ; să vedem acuma cum își aplică d-sa teoriile la analiza scriitorilor noștri, pentru că d. Bogdan a ținut să ni se arate și ca critic literar. Să vedem :

„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica d-lui Maiorescu ; și de aceea pentru d. Maiorescu, Alec-

sandri e poet distins într-un fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel." Mai întîi să lăsăm la o parte pe d. Maiorescu. D. Maiorescu nu e responsabil pentru toate cîte le scrie d. Bogdan. Adică, după ce înveți estetica filozofică și metafizică, abia atunci ajungi în sfîrșit la cunoștința că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt fel. Cucoana Chirița n-a învățat estetica metafizică, dar știa că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureștiul într-alt fel. Aș dori și eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu și Alecsandri sunt distinși de același fel :

Doch wer Metaphysik studiert,
Der weiss, dass, was verbrennt, nicht friert.
Weiss, dass das Nasse feuchtet
Und dass das Helle leuchtet[1]

a zis încă de mult Schiller. Ori poate această frază e spusă la adresa acelora cari au mers cu exigența pînă la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. În acest caz ar urma, după d. Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu știu că poetul știe estetica, cunoaște poezia „*a priori*". Dar aș întreba și eu, cum putem noi, simpli muritori și critici, să controlăm, să analizăm pe cine știe poezia „*a priori*", cînd noi singuri o cunoaștem, „*a posteriori*" ? Înțelegem încă pe Kant cînd el zice că axiomele matematice le cunoaștem „*a priori*", dar le cunoaștem „*a priori*" cu toții, de aceea putem să ne controlăm unii pe alții, și cînd cineva zice că de două ori două fac cinci, eu pot să văd că e o greșală. Dar cînd cunoștințele au obîrșii așa de deosebite, critica devine ceva absurd. Și afară de aceasta, cu cît sunt eu mai înaintat dacă știu că poetul cunoaște poezia „*a priori*" ? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic științific va căuta s-o dovedească analizînd limba lui, rima, imaginele, simțimîntul întrupat în scrierile lui etc., dacă e aprior-ist, atunci are să zică : d. Alecsandri nu cunoaște poe-

[1] Dar cine învață metafizică știe că ce arde nu îngheață, știe că umedul udă și luminosul luminează (n.a.).

zia „*a priori*", ci „*a posteriori*" Cu ce ne înaintează acest „*a priori*" ?

Să trecem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare a teoriilor d-lui Bogdan la producțiunile artistice. În adevăr, d. Bogdan consacră șase pagini tehnicei scrierilor d-lui Caragiale și anume dramei *Năpasta* și unei scene din *Noaptea furtunoasă*.

În privința dramei *Năpasta*, critica transcendentală ne spune că ceea ce se numește intriga dramei se dezleagă la sfîrșit și că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În privința aceasta n-avem nimic de zis. În privința scenei din *Noaptea furtunoasă* între Chiriac și Veta, d. Bogdan zice cuvînt cu cuvînt următoarele :

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac și Nae și economia tehnicei totodată. Raportul dintre ei ne este cunoscut ; am văzut pe Nae și pe Chiriac și am înțeles ; am văzut pe Veta și Chiriac și am înțeles mai bine ; dar sfîrșitul scenei acesteia concentră ce știm într-un foarte frumos contrast scenic."

Și nici un cuvînt mai mult. Mai departe urmează o scenă întreagă din *Noaptea furtunoasă*. Frumos e în adevăr să știe cineva estetica transcendentală ! În fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă : „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet și am înțeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu și am înțeles mai bine..." și citezi cîteva pagini din Shakespeare și tot așa înainte.

D. Bogdan are încă o mostră de critică, da' de astă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o așa-numită contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, d. Bogdan citează un monolog din *Macbeth* pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturei, imitarea realității, ci de potențarea realității. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderii și care se începe cu cuvintele : „De s-ar putea desface omul de ce face". Toată nehotărîrea, toată șovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, și va veni

o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Şi la cel dintîi gînd de pedeapsă, şovăirea devine şi mai mare. De teama pedepsei, conştiinţa lui Macbeth începe să-i înşire un argument mai tare decît altul, că el nu trebuie să ucidă. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuţi... şi la aceste argumente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuşi, pentru că el simte inconştient că va ucide şi va pieri : „Atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, pînă ce un potop de lacrămi va înceta furtuna ce stîrnise". Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentală iată ce zice despre acest monolog : „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui avînd grija cum să-i pună în lumină caracterul. Şi pentru aceea el devine uneori chiar abstract, *numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său.*" Aşadar despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său" despre acest monolog d. Bogdan, înarmat cu estetica transcendentală, zice că Shakespeare devine abstract *numai să ne lase în neştiinţă despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său*" (! ! !). Aşadar Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba ! *C'est un peu trop fort,* chiar pentru estetica transcendentală. Am putea aici să ne oprim, cu atît mai mult cu cît e probabil că şi d. Bogdan e aşa de abstract, numai ca să ne lase în neştiinţă etc. ; dar avem de regulat chestia contrazicerii pe care a găsit-o d-nul Bogdan în scrierile mele, o chestie interesantă şi prin sine.

Iat-o. În articolul asupra criticei am citat o frumoasă pagină din *Trubadurul* lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împuţinare a naturei, o sărăcire a naturei, că artistul nu poate să ajungă natura imitînd-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sunt şi acuma. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobîndu-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decît natura. Iată o contrazicere după d. Bogdan. Pentru a da o explicaţie proprie a relaţiunei dintre natură şi artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu

ne redă realitatea, ci e o „potențare a realității". Bineînțeles că după ce am aflat aceste cuvinte, suntem tot așa de puțin lămuriți ca mai înainte. Ba suntem încă mai puțin lămuriți, pentru că la nelămurirea noastră de mai înainte se adaugă încă două cuvinte nelămurite. Să vedem acuma cum stăm cu această chestie. Să prepunem că d. Bogdan n-ar fi fost un metafizic. În acest caz, avînd o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel : iaca, d. Delavrancea împreună cu Gherea susțin că arta, imitînd natura, rămîne cu mult îndărătul naturei ; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta ? Căutînd răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă sclipirea scînteietoare a unui ochi frumos ! Oricît de admirabil, de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, oricît de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimașe, calde, cari caracterizează un trup frumos viu. Oricît de măiastră ar fi zugrăvirea mării pe pînză, noi nu vom putea să ne scăldăm în ea. Într-un cuvînt, e neîndoielnic ca ziua că arta rămîne îndărătul naturei, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza d. Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta ar rămîne îndărătul naturei, cum rămîne cu aserțiunea lui Dostoievski că arta e mai adevărată decît natura, mai frumoasă, întrece natura ? E oare adevărată această aserțiune ? Căutînd răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, d. Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Cîte corpuri femeiești avem așa de perfecte ca forme, cum e Venera de Millo ? Cîte veacuri ne conservă o pînză expresiunea feței unui om pe care natura l-a omorît de veacuri ? Cît de superioară e o sonată a lui Beethoven acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cîntecul unei privighetori ? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungînd la această concluzie d. Bogdan trebuie să facă a treia întrebare : cum rimează aceste două deducțiuni, și nu există oare nici o contrazicere ? Punînd alăturea două șiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducțiunea era prea exclusiv făcută, și că amîndouă adevărurile sunt deopotrivă de adevărate, dacă nu le înțelegem într-un

mod exclusivist. În acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privinți, arta e superioară naturei în altele. Așa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea și căldura pătimașă a corpului omenesc, deci în această privință arta e inferioară naturei, din punctul de vedere estetic, bineînțeles. Dar natura produce și corpuri schiloade și foarte rar corpuri frumoase. Și chiar la un corp frumos, nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoși umerii și gîtul, la altul pieptul și mîinile, iar celelalte părți ale corpului mai puțin frumoase. Artistul va lua ca model umerii și gîtul unuia, pieptul și mîinile altuia, și astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăștiate de natură la mai multe corpuri. În privința aceasta, arta va fi superioară naturei. Arta nu va putea reproduce schimbarea expresiunei feței la un om, nu va putea prinde pe pînză decît o singură expresiune a feței, în acest sens arta e inferioară naturei. Dar prinzînd pe pînză o singură expresiune a feței, această expresiune va rămînea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural după care e făcut tabloul. În acest sens arta e superioară naturei, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conștientă și de ordine inconștientă. Arta e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane de trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conștiința nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens arta e inferioară naturei, realității, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sunt trăsături mai ales caracteristice, pe cînd sunt altele, cari sunt mai puțin caracteristice și chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturînd pe cele mai puțin caracteristice și indiferente, și în

Ia 5631 coala 12

acest sens[1] am zis și eu, aprobînd cuvintele lui Dostoievski, că arta e superioară naturei.

Am putea să strîngem o imensă cantitate de fapte, care toate vorbesc în același sens. Și astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, cearta care a făcut să se risipească atîta cerneală pentru dovedirea superiorității artei ideale asupra naturei reale. Pentru dovedirea acestei superiorități, esteticianii se pierdeau în lumile esențelor pure ale lui Platon, ori în lumile transcendentale ale lui Kant. Ca reacțiune în contra acestei dumnezeiri a artei pierdută în norii metafizicei, realiștii *à outrance*, realiștii *terre à terre* susțineau ori susțin că arta e inferioară naturei totdeauna și în toate privințele, și de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura și așa cum ne dă natura. Zicînd așa, realiștii *à outrance* uită că iau natura tot din punctul de vedere estetic și că natura se îngrijește tot așa de puțin de nevoile noastre estetice ca și de cele economice, și în vremea acestei mari certe, și unii și alții au uitat să studieze faptele cari ar arăta că problema e destul de simplă. Examinînd atent faptele, se arată că după cum doi oameni considerați dintr-un anumit punct de vedere, de pildă cel intelectual, va fi unul superior altuia în unele privințe și altul superior celui dintîi în altele, așa e și cu natura și arta considerate din punct de vedere estetic. Se înțelege că d. Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulțămit cu o frază nebuloasă, care, în loc de a explica, încurcă și mai mult, pentru că la rîndul ei cere explicare. Și cum se întîmplă în astfel de ocazii, fraza explicătoare cere mai multe explicații decît ceea ce era de explicat.

*

Credem că e vremea să sfîrșim. Am văzut pe d. Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producțiunile artistice. Am văzut toate acestea,

[1] D. Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele: „În acest sens..." (n.a.)

le-am analizat, și, sper, nu fără folos pentru cititorii noștri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea d-lui Bogdan. Dacă d-sa spune lucruri așa de nelogice, așa de surprinzătoare încît nu-ți vine a crede deloc că sunt scrise la sfîrșitul secolului al XIX-lea, vina e nu atît a d-sale, cît a esteticei transcendentale, care i-a slujit drept povață ; cauza e că d. Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale științei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e moartă ca toți morții și chiar articolul d-lui Bogdan o dovedește. Cînd francezii, vorbind de estetica metafizică, zic *M-me feu l'esthétique*, noi românii vom zice : madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vaporoasă. Cu gîndul tot sus, deasupra norilor, în ceruri — pe pămînt o pățea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult și într-o limbă proprie : limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, și un fel de ghicitori ce n-au dezlegare. Cînd nu-i ajungeau cuvinte pentru noțiunile ei nebuloase, ceea ce i se întîmpla foarte des, fabrica altele ori întrebuința mimica și semnele, de preferință multe puncte și semne de exclamație. Avea expresiunea feței așa făcută de parcă totdeauna se pregătea să cînte la biserică : aceasta se numea inspirațiune. Cînd pronunța cuvintele *artă*, *poezie*, acestea parcă-i ieșeau din fundul măruntaielor, iar ea se răcea de la creștete pînă la picioare și insufla spaimă că poate să-și dea astfel obștescul sfîrșit. Era o damă exaltată și simțitoare și de aceea se ofensa foarte ușor, însă ierta ofensatorilor, pentru că socotea că nu știu ce fac, că ei n-o înțeleg. Fiindcă mai nimenea n-o înțelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adîncă și învățată și se îngîmfa mai mult. Avea cîteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar a murit, și despre morți nimic sau bine, și deci, D-zeu s-o ierte, fie-i țărîna ușoară !

Apărut în 1891, ca studiu inedit, în
Studii critice, vol. II.

ASUPRA ESTETICEI METAFIZICE ȘI ȘTIINȚIFICE

În numărul festival al *Convorbirilor literare*, un număr ce a fost tipărit la a douăzeci și cincea aniversare a acestei reviste, sunt două articole de polemică, amîndouă îndreptate în contra mea.

Această cinste excepțională, precum și faptul că unul din articole a fost iscălit de d. Maiorescu, ar fi trebuit să mă facă să răspund imediat, cu atît mai mult cu cît în general n-am obiceiul de a tăcea cînd mi se fac observații critice.

Meseria de scriitor, ca orice meserie, are și ea obligațiile sale, și una din aceste obligații mai de căpetenie e să-ți aperi vederile expuse, dacă urmezi a crede că sunt adevărate, iar dacă te-ai convins că sunt false, atunci să-ți recunoști sincer și cinstit greșala.

Se înțelege, sunt cazuri cînd cel care-ți face observări polemice nu merită nici un răspuns, și în acest caz datoria de a răspunde se preface în datoria de a tăcea ; acuma însă nu suntem de loc în această situație, cel puțin pe atît pe cît e vorba de d. Maiorescu, căruia dacă nu i-am răspuns pînă acuma, pricina este că n-am avut unde.

De la încetarea revistei *Contemporanul* din Iași, n-am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aș fi putut să răspund într-o gazetă ; dar un articol care se împarte în zece sau cincisprezece numere ale unei gazete nu e citit nici de acei puțini

cititori cari ar avea bunăvoința să citească articolele de polemică științifică. Așa a trecut nebăgat în seamă un admirabil articol din *Lupta*, semnat *G.I.*, și unde e analizat în fond tot articolul d-lui Maiorescu.

*

Înainte de a răspunde în fond, trebuie să fac rezervele mele în privința tonului articolului d-lui Maiorescu și felului d-sale de a polemiza.

D. Maiorescu o ia cu mine prea de sus, de sus de tot, mă trimite la manualele de școală, zice că sunt inocent în materie și chiar sfîrșește articolul cu fraza : „Las-o mai domol unde nu te pricepi".

Îndrăznesc a crede că acest ton polemic e foarte greșit. Și nu e greșit în sensul că în general nu poate să fie întrebuințat în polemică, o, nu ! mai mult decît oricine sunt în contra polemicei *à l'eau de rose*, dar e greșit în cazul de față pentru că nu se potrivește. Numai atunci ar fi potrivit acest ton polemic, cînd adversarul e în adevăr ignorant, nepriceput etc. Atunci e foarte natural să-l trimeți la manualele de școală. Dar crede oare d. Maiorescu că în toată țara românească va găsi cinci cititori așa de naivi, încît să creadă cu tot dinadinsul că sunt așa de ignorant și nepriceput cum vrea să arate d-sa... ? Și nu vede oare d. Maiorescu că tonul prea de sus și poza prea marțială poate fi luată drept o dovadă de lipsă de argumente ? ceea ce desigur nu poate fi în interesul d-sale.

Dar mai e și altceva.

În țara noastră sunt unul din cei dintîi cari au zdruncinat toate teoriile metafizicei estetice și aplicarea lor la critica literară. E o întîmplare ! S-a făcut în lipsa unuia mai destoinic ! Fie. Dar așa este. Un om inteligent, citind articolul d-lui Maiorescu, va trebui desigur să-și facă următoarea reflecție : dacă Gherea e un om atît de ignorant și nepriceput, cît de șubrede trebuie să fie teoriile estetice ale d-lui Maiorescu, de vreme ce chiar Gherea a putut să le zdruncine !

Cum vedem dar, tonul polemicei e greșit chiar din punctul de vedere al intereselor d-lui Maiorescu. Și care

e dovada pe care ne-o dă d-sa, pentru a arăta ignoranța mea ?

Că nu cunosc proveniența teoriilor d-sale estetice, cari își trag originea de la Platon, pe cînd eu, citind frazele nebuloase din articolele d-lui Maiorescu, am zis că aceste fraze ar fi mai bine lăsate nemților, deci am crezut că teoriile d-sale sunt de origine nemțească.

Nu-i vorbă, chiar de n-aș cunoaște această origine, mare pagubă n-ar fi ; dar dovadă că cunosc teoria platoniană e că am expus întrucîtva această teorie în articolul *Asupra criticei metafizice și științifice*, studiu care a fost scris tot în contra teoriilor estetice ale d-lui Maiorescu, expuse de d. Bogdan. Acel studiu a fost tipărit alăturea cu articolul la care răspunde d. Maiorescu. După ce expun în cîteva cuvinte esența teoriei platoniane, adaug : „Această fantazie (teoria estetico-platoniană) cu fel de fel de schimbări cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon". Așadar am știut perfect proveniența, și dacă am zis că expresiile nebuloase trebuie lăsate nemților e pentru că d. Maiorescu n-a adus în țară estetica direct platoniană, ci varianta ei schopenhaueriană și kuno-vischeriană.

Deci cînd d-lui, pentru a ilustra ignoranța mea în chestia esteticei platoniane, ne aduce exemplu pe un individ care nu știa cine e Shakespeare, atunci ce poți să faci decît să întrebuințezi propria frază a d-lui Maiorescu : „Ce poți să faci cu asemenea lucruri ? Le constați și treci mai departe."

Să trecem și noi mai departe și să ajungem la fondul articolului.

Dar mai înainte să restabilim faptele.

D. Maiorescu, acum vreo opt ani, a scris două articole în *Convorbirile literare :* unul, *Asupra comediilor lui Caragiale*[1], altul *Poeți și critici.* Ca răspuns la aceste articole, am tipărit în *Contemporanul* și retipărit în al doilea volum al criticelor mele un articol, *Personalitatea și moralitatea în artă.*[2] În acest articol am discutat părerile d-lui Maiorescu asupra unor chestiuni de o mare

[1] Recte : *Comediile d-lui I. L. Caragiale.*
[2] Recte : *Personalitatea și morala în artă.*

importanță, cum e morala în artă, însemnătatea idealurilor sociale în artă etc. Între altele am susținut că vederile estetice ale d-lui Maiorescu sunt metafizice, terminologia grea și improprie și am arătat mai multe contraziceri între cele două articole.

După un interval de șase ani, d-nul Maiorescu îmi răspunde în n-rul festival al *Convorbirilor literare*. Răspunsul d-sale însă nu atinge de loc principalele părți ale articolului meu, ci în întregimea lui se mărginește a răspunde la două fraze ale mele, una în privința terminologiei (emoțiunile impersonale), alta care explică relațiunea dintre rău și egoism, și în sfîrșit vrea să arate că în articolele d-sale n-a existat contrazicere în privința personalității și impersonalității în artă.

Așadar întregul răspuns se referă la două expresii și o contrazicere. Se va fi convins d. Maiorescu că în toată cealaltă parte a articolului am dreptate, ori n-a vrut să o discute ? Nu știu — constat faptele. De aici urmează însă că, chiar de ar fi avut dreptate d. Maiorescu în privința cîtorva expresii și unei contraziceri, totuși articolul meu în mare parte ar rămînea neatins.

Așa, spre pildă, să luăm chestia contrazicerilor.

În articolul meu, la care răspunde d. Maiorescu, după ce constat contrazicerea fundamentală dintre două articole, urmez așa : „Mai sunt și alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i coprins de aspirație impersonală nu e artist, ci pseudoartist ; în al doilea ni se zice că simțirile ce primește un adevărat poet sunt «așa de personale încît... chiar acumulîndu-se și revărsîndu-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet». În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sunt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea rînd vedem că slăvește pe Victor Hugo, «încoronarea geniului francez», pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic ! În articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sunt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostașii noștri*, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruințelor noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se zice, în sfîrșit, că interesele

lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficțiunilor și că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism *ad-hoc* — în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele : «șovinismul gintei latine și ura contra evreilor el le-a reprezentat»" *(Studii critice,* vol. II, p. 72).

Deci, chiar dacă d. Maiorescu ar fi justificat contrazicerea în privința personalității și impersonalității, ar rămînea totuși mai multe contraziceri clare pe cari nu poți să le înlături prin nici o teorie nebuloasă.

Dar să vedem acuma dacă d. Maiorescu are dreptate cel puțin în partea aceea la care a răspuns și care desigur i-a părut d-sale partea cea mai slabă a articolului meu.

D. Maiorescu citează următorul pasaj din articolul meu : „Aceste expresii grele, metafizice, mai sunt și neexacte. Să luăm vorba «emoțiune impersonală». Emoțiunile sunt în general cît se poate de personale, fiindcă sunt urmarea unei atîțări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană."

La acest pasaj din articolul meu, d. Maiorescu face următoarea întîmpinare critică :

„Ce curioasă observare face aici d. Gherea ! De ce adecă ar fi neexactă expresia : «emoțiune impersonală» ? Fiindcă toate emoțiunile se petrec într-o persoană și prin urmare nu pot fi decît personale ? Dar după acest soi de vorbă, tot ce gîndește un om, tot cuvîntul ce-l rostește ar trebui numaidecît să fie numit personal, fiindcă se petrece «în organismul lui individual». Și prin urmare nu s-ar mai putea zice în bună și lămurită limbă românească, d. e., opinia ce o arată d. X nu este personală a lui, ci a luat-o orbește din cutare carte sau de la cutare om ? Căci ar avea cineva dreptul să întîmpine : nu este exact, fiindcă orice exprimare a unei opinii se petrece cu necesitate în organismul individual al celui ce o exprimă și prin urmare este personală a lui ?! (pag. 888).

Nu știu dacă observarea mea e curioasă, dar desigur e curios cum d. Maiorescu face confuzie între două fenomene psihice deosebite : idei și emoțiuni. Cum ! Fiindcă în bună și lămurită limbă românească se poate

zice că d. X a împrumutat cutare idee ori cutare opinie de la d. Y, s-ar putea zice că d. X a împrumutat bucuria, spaima, frica de la d. Y ? Tocmai buna și lămurita limbă românească a știut, cum vedem, să facă deosebire între feluritele fenomene psihice, cum sunt ideile și emoțiunile, deosebire pe care n-o face d. Maiorescu. Ideile, noțiunile, adevărurile fiind mai generale, afectînd mai puțin viața vegetativă a individului, a persoanei, despre ele în adevăr s-ar putea zice că sunt impersonale. „Omul e muritor, de două ori două fac patru" sunt adevăruri deopotrivă pentru toți oamenii normal organizați. Emoțiunile însă, frica, bucuria, spaima, iubirea, deși sunt simțiminte analoage la toți oamenii, dar fiecare le simte așa de deosebit ca grad și ca fel, încît lor li se cuvine de bună seamă termenul de *personale*.

Ilustrul învățat englez Henry Maudsley zice :

„Emoțiunile influențează mai puternic organismul decît ideile, fiindcă ele înfățișează o mișcare internă mai violentă și fiindcă toate funcțiunile vegetative sunt mai adînc implicate în originea lor, în firea și manifestarea lor"[1] și mai departe : „Căci aceea ce revelează natura esențială a individului este sentimentul sau viața afectivă"[2]. Și tocmai pentru că emoțiunile revelează natura esențială a individului, a persoanei ; și tocmai pentru că emoțiunile implică mai mult viața vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut și credem termenul „emoțiune impersonală" un termen impropriu, o expresie neexactă.

Dar d. Maiorescu precizează încă o dată ce înseamnă cuvintele „emoțiune impersonală" : „Numai o emoțiune impersonală face pe om *să se uite pe sine* (subliniat în text), de aceea se și numește impersonală". Dar în orice act pasional și în multe acte fiziologice omul se uită pe sine ca persoană. Le vom numi oare pe toate impersonale ? Dar atunci și un criminal care, săvîrșind crima, se gîndește la crimă și nu la persoana sa va fi impersonal. Vom avea deci criminali și crime impersonale. Și iarăși, cînd un om mănîncă bucate bune și în

[1] *Physiologie de l'esprit*, pag. 326 (n.a.).
[2] *Ibid.*, pag. 327 (n.a.).

actul mîncării se uită pe sine, gîndindu-se și fiind preocupat numai de mîncare, acest om mănîncă impersonal. Pentru că una din două : ori starea fiziologică a foamei, a setei, actul mîncării implică prea mult viața fiziologică și viața vegetativă a individului, pentru ca să putem vorbi de impersonal — și atunci, cum am văzut, nu s-ar putea întrebuința acest termen nici la emoțiune, care de asemenea implică prea mult viața vegetativă individuală ; ori, cu toate că emoțiunile implică așa de mult viața vegetativă individuală, se poate întrebuința expresiunea „emoțiune impersonală". Și atunci, făcînd încă un pas, vom zice : foame impersonală, mîncare impersonală.

Iată cîteva argumente pentru cari am crezut și cred improprie și neexactă expresiunea : „emoțiune impersonală", deși această expresiune e întrebuințată nu numai de d. Maiorescu, ci și de unii scriitori străini, chiar nemetafizici.

„Ce mai ceartă de cuvinte !" va zice d. Maiorescu. Așa e ! Dar oare eu ridic această ceartă prin faptul că în trei rînduri am atras atenția că termenul este impropriu sau d. Maiorescu, care din zece pagini consacră două acestei discuții și chiar sfîrșește cu cuvintele : „Am insistat asupra acestei prime obiecțiuni a d-lui Gherea, fiindcă este din capul locului hotărîtoare".

După „emoțiunea impersonală" vine rîndul altei fraze din care d. Maiorescu trage concluzia că nu știu să discut logicește. Așa o fi ? Să vedem ?

„Nu e adevărată — am zis eu în articolul meu — nici fraza că egoismul e rădăcina oricărui rău." Ca să dovedesc că fraza e neexactă, am arătat că pe de o parte egoismul poate să fie și rădăcina binelui și pe de altă parte că sunt rele care provin din altruism.

D. Maiorescu izolează mai întîi de restul articolului fraza citată, pe urmă citează partea întîia și lasă la o parte partea a doua, unde vorbesc de răul ce provine din altruism, și după aceea urmează așa :

„Dar ce are a face această obiecțiune (chiar dacă ar fi exactă, ceea ce nu credem) cu fraza în chestie ? Este așa de puțin deprins d-nul Gherea cu operațiile argu-

mentării, încît nu-şi poate da seama de raportul extensiunii sau sferei de aplicaţie a noţiunilor ?

Eu zic : egoismul e rădăcina oricărui rău. Generalitatea este aci în cuvintele «oricare rău» şi propoziţia redusă la paradigmele obicinuite în manualele de şcoală (toţi S sunt P) glăsuieşte : tot răul este din egoism. Aceasta înseamnează că întreaga sferă a noţiunii *rău* este legată de sfera egoism, dar nu însemnează că şi întreaga sferă a noţiunii egoism este legată de rău, *ci din contra, numai o parte* (subliniat de noi). Cînd zic : «toţi leii sunt animale», aceasta nu însemnează că şi toate animalele sunt lei, ci numai că unele animale sunt lei ; celelalte pot fi oricum vor voi : vulpi, papagali sau alte animale mai puţin citabile. (Vezi Maiorescu, *Logica*, pag. 47.)

A înţeles d. Gherea această mică explicare elementară ? Dacă-i este prea abstractă, să-i mai dăm un exemplu concret dintr-o ştiinţă materială. Cineva afirmă : microorganismele sunt cauza oricărei boale infecţioase. Vine altul şi vrea să-l combată zicînd : nu e adevărat, căci microorganismele sunt şi cauza multor fenomene folositoare, d. e. a fermentaţiunii" (p. 891).

Astfel, izolînd fraza citată mai sus, făcînd pe cititorii d-sale să crează că obiecţiunile mele în privinţa egoismului le-am făcut numai pe baza construcţiei logice a unei singure fraze şi nu după înţelesul întregului articol şi chiar al întregei teorii ; schimbînd în sfîrşit fraza : „egoismul e rădăcina oricărui rău" prin fraza : „tot răul este din egoism", d. Maiorescu crede că mi-a găsit o greşală care, după expresiunea d-sale, trebuie să se prefacă într-un adevărat instrument de pedeapsă în contra mea. Să vedem :

Mai întîi trebuie să constatăm că schimbînd fraza : „egoismul e rădăcina oricărui rău" în fraza : „tot răul este din egoism", pentru preciziunea înţelesului, d. Maiorescu precizează totdeodată o greşală elementară şi bătătoare la ochi. În adevăr, dacă sfera noţiunii *rău*, dacă tot răul pînă la cea din urmă picătură provine din egoism, atunci şi boalele : frigurile, holera, ciuma, cari sunt, slavă Domnului, rele destul de mari, provin ase-

menea din egoism, și nu din microbi patogeni, după cum știam pînă acum.

Dar să vedem dacă, în marginile argumentării logice, am făcut greșala ce mi se impută de d-l Maiorescu cu atît lux de dovezi. Voi arăta imediat că și aici nu eu am greșit.

Să luăm fraza așa cum e modificată de d-l Maiorescu : „tot răul este din egoism". Aici avem o propoziție ori o judecată care în logică se cheamă universal-afirmativă și care, redusă la formula logică, glăsuiește : toți S sunt P, adică tot subiectul sau toate subiectele sunt predicate, ceea ce nu vrea să zică că tot P e S, adică tot predicatul e subiect. Cu alte cuvinte, în formula logică *toți S sunt P*, întreaga sferă a noțiunii lui S (subiect) e legată de sfera lui P, dar nu și întreaga sferă a lui P e legată de sfera lui S, ci cum zice d. Maiorescu : „din contra, numai o parte". Așa, luînd chiar pilda dată de d. Maiorescu : toți leii sunt animale, nu însemnează că și toate animalele sunt lei. Sfera noțiunii *animal* (P) e mai mare decît sfera noțiunii *leu* (S), deci nu poate fi întreagă legată de noțiunea S.

Cu alte cuvinte, în formula logică : toți S sunt P, sfera lui P fiind mai mare decît sfera lui S, ea nu poate să se cuprindă întreagă în sfera lui S, după cum un număr mai mare nu poate să se cuprindă într-unul mai mic. Deci cînd eu leg întreaga sferă P (egoismul) de întreaga sferă S (tot răul), fac o greșală de logică, greșală care arată că nu sunt deprins cu „operațiile argumentării".

Aceasta e teza d-lui Maiorescu.

Acum toată discuțiunea stă aci : e adevărat că *întotdeauna* în judecățile universal-afirmative reduse la „toți S sunt P" întreaga sferă a lui P nu poate să fie legată de sfera S, ori sunt cazuri cînd întreaga sferă P poate să fie legată de sfera S ? Dacă e adevărat cazul întîi, atunci în adevăr am făcut o greșală de operație de argumentare, dar dacă e adevărat cazul al doilea, nu e greșală.

Ca să arătăm că e adevărat al doilea caz, să luăm ca pildă o frază, o propoziție, o judecată universal-afirmativă, asemănătoare cu fraza d-lui Maiorescu : „tot

răul se naște din egoism". Această propoziție e : „tot omul se naște din femeie". Să supunem această propoziție analizei logice, întocmai cum a făcut d. Maiorescu.

Toți oamenii se nasc din femei. Aceasta înseamnă că întreaga sferă a noțiunii *oameni* e legată de întreaga sferă a noțiunii *naștere prin femei*, dar nu însemnează că și întreaga sferă a noțiunii „naștere prin femei" e legată de sfera noțiunii „toți oamenii" ci, cum ar zice d. Maiorescu, *numai o parte*. Deci faptul că toți oamenii se nasc din femei nu vrea să zică și că toate femeile nasc numai oameni, după cum faptul că tot răul se naște din egoism, nu însemnează că tot egoismul naște numai rău ; deci femeile afară de oameni pot să nască, spre pildă, și „vulpi, papagali, sau alte animale mai puțin citabile".

La aceeași concluzie ajungem și altmintrelea. În propoziția noastră „tot omul se naște din femeie", „tot omul" e subiectul S, „se naște din femeie" e predicatul P. Predicatul P însă fiind mai mare decît subiectul S, cuprinde pe S (adică toți oamenii), dar și mai mult decît S ; deci, încă o dată, femeile trebuie să mai nască și alte viețuitoare afară de oameni. Nu-i vorba, ele pînă acum s-au refuzat la astfel de operație, dar poate va fi altfel de acum înainte, spre a se conforma logicei.

Se înțelege că nu putem ieși din această încurcătură și nu putem să ne punem în acord cu experiența vieții, decît admițînd că toată sfera lui P e legată de sfera lui S, că adică toți oamenii se nasc din femei, dar că și toate femeile nu nasc decît oameni.

Astfel deci, viața reală, experiența vieții, suverană asupra tuturor științelor și deci asupra logicei, comandă această concluziune : că sunt judecăți universal-afirmative în care raportul de extensiune al noțiunilor S și P e astfel încît sfera lui P e întreagă legată de sfera lui S.

Aci am putea să ne oprim și să încheiem cu cuvintele *quod erat demonstrandum*.

Dar cazul fiind interesant, vom cere voie cetitorilor noștri să mai aducem încă un exemplu.

Să luăm propoziția următoare : „toate merele sunt din rădăcini de meri". Pînă la descoperirea altoiului, raportul între S și P, între mere și rădăcini de meri, a fost

ca și în propoziția „toți oamenii se nasc din femei" : întreaga sferă a lui P e legată de S, adică și toate merele sunt din rădăcini de meri și toate rădăcinile de meri produc ori hrănesc numai mere. Cu inventarea însă a altoiului, chestia se schimbă ; acum rădăcina de măr poate să hrănească și alte fructe, ca pere, deci extensiunea sferei lui P s-a schimbat, e mai mare decît S. Cu schimbarea raporturilor de lucruri reale, în aceeași proporție, s-a schimbat raportul între S și P.

De aici urmează încă o dată că pe de o parte viața reală și experiența vieții hotărăsc raportul între extensiunea sferei noțiunilor S și P și nu numai se întîmplă că acest raport să fie în felul cum zic eu, dar acest raport e și variabil, și fiind într-un fel pentru un timp, se schimbă într-altfel pentru alt timp, e deci un raport schimbător.

De aici iarăși trebuie să tragem concluziunea că n-am făcut de loc greșeală stabilind raportul, ori mai bine zis posibilitatea raportului între S și P, astfel încît întreaga sferă P să fie legată de sfera S.[1]

Dar dacă am dreptate în general, rămîne acum de văzut dacă, în cazul special, în propoziția făcută de d. Maiorescu : „egoismul e rădăcina oricărui rău" am avut dreptate cînd am legat întreaga sferă a noțiunii egoismului de întreaga sferă a noțiunii răului. Eu cred că și în acest caz special am avut deplină dreptate să fac această legătură. Și iată de ce :

---

[1] D. Maiorescu mă trimite la manualul d-sale de logică (pag. 46—47). Cu regret trebuie să spun că acest manual, în cazul de față, nu poate să ne fie de nici un folos, pentru că-i lipsește tocmai aceea ce putea să ne lămurească și anume *cuantificarea predicatului*. Luîndu-se după logica veche și după Mill, d. Maiorescu nu se ocupă de cuantificarea predicatului, împarte propozițiile în patru categorii în loc de opt, cum fac noii logiciani englezi, și în general partea din manualul d-sale care vorbește despre extensiunea sferelor subiectului și predicatului e foarte confuză.

„În actul judecării — zice d. Maiorescu — noțiunea principală este subiectul ; sfera noțiunii lui se exprimă cu oarecare exactitate, și astfel judecata este sau universală sau particulară. Iar cît pentru predicat, chemarea lui în judecată este de a se afirma sau nega, cît pentru subiect, rămîindu-i sfera în afară de subiect cu totul nehotărîtă."

Mai întîi însuși cuvîntul rădăcină ne-a dat dreptul să înțelegem așa cum am înțeles fraza aceasta. Pentru că e foarte natural că orice rădăcină de măr produce mere, prin altoire poate să mai hrănească pere, deci tot un fruct, și un fruct asemănător, dar n-am auzit ca o rădăcină de măr să producă cartofi, castraveți ori lumînări de spermanțetă. Cînd d. Maiorescu ne spune că egoismul e rădăcina care produce răul, întregul rău pînă la cea din urmă picătură, e natural ca în mintea noastră să se formeze ideea că aceeași rădăcină nu poate produce un fruct neasemănător ori, și mai mult, contrariu. De altă parte, tot înțelesul și toate dezvoltările din articolul d-sale dau același înțeles egoismului. În sfîrșit, d. Maiorescu e discipolul lui Schopenhauer; în definitiv d-lui expune teoriile estetice și morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.

Pentru acesta din urmă, însă, egoismul e mai rău decît Satana pentru creștini, pentru că el e cauza afirmațiunii dorinței de a trăi, care e izvorul întregului rău, întregii imoralități, întregului viciu, idealul fiind

---

Aici, deși se neglijează cuantificarea predicatului, dar cel puțin se lasă posibil un caz cînd sferele subiectului și predicatului sunt egale.

Mai departe d-sa zice: „Toate cuadratele sunt paralelograme, însemnează că întreaga sferă a noțiunii cuadrat face parte din sfera noțiunii paralelogram și rămîne nehotărît, dar este cu putință ca noțiunea paralelogram să se mai întindă peste alte noțiuni".

De aici iar s-ar părea subînțeles că sunt și cazuri în cari noțiunea predicatului nu se întinde peste alte noțiuni și sfera lui e egală cu sfera subiectului. Deducția însă neașteptată pe care o face d-lui din toate aceste dezvoltări e următoarea:

„Astfel judecata universal afirmativă *arată în privința sferelor numai atît, că întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună cu o parte a sferei predicatului*" (subliniat de noi).

Această deducție și afirmare e pur și simplu neexactă, fiindcă sunt propoziții ori judecăți universal-afirmative în care întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună nu *cu o parte* a sferei predicatului, ci cu întreaga sferă a predicatului. Astfel e propoziția noastră: toți oamenii se nasc din femei; astfel e propoziția: toate triunghiurile sunt trilaterale; astfel e propoziția: toți oamenii rîd etc. Aceste propoziții pe cari le neglija logica veche, fiindcă nu se ocupa cu cuantificarea predicatului și de cari nu s-a ocupat nici d Maiorescu, se cheamă în logica modernă: propoziții afirmative *toto-totales*.

dispariția traiului, neființa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înțeleg așa fraza după cum am înțeles-o. Iar dacă d. Maiorescu n-a vrut să fie înțeles așa, atunci e vina d-sale, de ce nu se explică mai clar, ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale, cari nu permit o exprimare mai clară.

*

Am ajuns, în sfîrșit, la partea proprie a articolului d-lui Maiorescu, adică la acea parte care trebuie să justifice contrazicerea (mai bine zis una din contrazicerile) aflată de mine în privința personalității și impersonalității în artă.

Pentru a explica ori pentru a înlătura această contrazicere, d-sa scrie o pagină în care precizează teoria estetico-platoniană de care se ține d-sa și pe care o aplică în critice. Reproducem aici întreaga pagină, foarte interesantă, nu numai din punctul de vedere al contrazicerii ce ne preocupă. Analizînd puțin această teorie expusă în cîteva cuvinte de d. Maiorescu, se va vedea încă o dată diferența între vederile noastre și ale d-sale, între estetica metafizică și estetica modernă științifică.

Chestia fiind cam aridă, cerem scuze cititorilor noștri că le punem răbdarea la o grea încercare.

Iată această pagină :

D. Maiorescu pomenește, ce e drept, despre cuantificarea predicatului tocmai în apendice, într-o notă pentru pag. 46—47, pe care am văzut-o aici. „Acest paragraf — zice d-sa (adică pag. 46—47) — explică îndestul ceea ce numește logicul englez Hamilton cuantificarea predicatului, a cărei importanță însă o exagerează."

Că pagina 46—47 din manual nu explică, ci face confuzii, am văzut ; cît despre exagerările lui Hamilton, iată ce zice Liard în cartea sa *Les logiciens anglais :*

„Cuantificarea predicatului este principiul esențial al unei analitice ; numai ea ne permite să dăm o analiză desăvîrșită a științei logice. Din cauză că n-au cunoscut-o sau au trecut peste ea, cei vechi nu au dezvoltat logica decît dintr-o parte și au îngreuiat-o cu regule numeroase, nefolositoare și discordante" (pag. 40)

Dealtmintrelea, în privința opiniunii despre exagerările lui Hamilton, d-l Maiorescu se bazează pe Mill (n.a.).

„Apoi care din două este adevărat, întreabă broşura roşie : poetul impersonal sau cel personal ?

Amîndouă, răspundem noi.

Aşadar, cuvîntul personal, ca şi contrariul său, impersonal, are două înţelesuri ?

Evident — şi amîndouă înţelesurile sunt clar expuse în pasagele citate, adecă clar pentru cine poate şi vrea să înţeleagă. Tot aşa are două înţelesuri cuvîntul introductiv (aristotelic şi baconian), cuvîntul sintetic *(a priori* şi *a posteriori)* etc.

Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează *sub specie aeternitatis,* cum zice Spinoza, este o «idee platonică». Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea ; Wertner nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar o dată perceperea obiectivă dobîndită, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului, şi o asemenea răsfrîngere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esenţială. Leiba Zibal din *Făclia de Paşte* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării, după deosebita individualitate a scriitorilor ! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de amîndoi autorii.

Şi Luceafărul lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăşi sentimentalitatea amorului, ca şi Wertner. Dar aceeaşi deosebire a manifestării şi din aceeaşi cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, de mult ştiută şi de mult comentată a ideiei platonice, întrebuinţată drept fundament de estetică, şi împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare în care se revelează diversele personalităţi ale poeţilor.

C-da 5631 coala 13

Se înțelege că sunt și teorii contrare. Zola, d.e., definește : opera de artă e un colț al naturii văzut printr-un temperament.

Noi credem din contra, că opera de artă e un colț al naturii văzut cît se poate de impersonal și exprimat printr-un temperament cît se poate de individual.

Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie. Chestia noastră era teoria platonico-estetică, combinată cu varietatea exprimării aceluiași tip prin felurite forme artistice, teorie atinsă în treacăt de cele două articole ale noastre. Și aici am arătat că contrazicerea închipuită de d-nul Gherea nu există în acea teorie, ci există în capul d-sale" (p. 893—894).

Dacă, în adevăr, contrazicerea există în capul meu ori dacă e în articolele d-sale, asta o să vedem imediat.

De la început însă trebuie să ne înțelegem ori trebuie să înlăturăm două pasagii din pagina citată, ca nefiind în chestie. Mai întîi e : „contrazicerea închipuită de d. Gherea nu există în acea teorie". O fi existînd, n-o fi existînd „în acea teorie" e altă socoteală ; vorba e că acea contrazicere există în adevăr în articolele d-sale.

Al doilea pasaj de înlăturat e în privința broșurii roșii. Această broșură n-am citit-o și deci nu știu, o fi avînd, n-o fi avînd dreptate. Original e numai că d. Maiorescu începe să discute cu broșura roșie, iar rezultatul e că zisa contrazicere e în capul meu. S-ar părea că broșura roșie e într-adins introdusă pentru a întuneca chestia, nu pentru a o lămuri.

Așadar, trecem la chestia contrazicerii ; pentru aceasta însă trebuie să restabilim faptele.

În articolul asupra comediilor lui Caragiale, d. Maiorescu susține că un artist trebuie să fie impersonal în producerile artistice, că altfel ar fi imoral „în înțelesul artei". „Înălțarea impersonală — zice d-sa — este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedecă și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele de zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc. sunt simulare a artei, nu artă adevărată". Și mai departe : „Așadar, arta dramatică are să expună conflictele, fie

tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești, cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală".

Acum șase ani, analizînd acest articol, am zis : „Poetul trebuie să expună simțirile și acțiunile omenești *cu atîta obiectivitate curată*, încît să ne înalțe pe noi în lumea impersonală. Cît de obiectiv, cît de impersonal mai trebuie să fie poetul !" De altmintreli toată partea teoretică a articolului e scrisă în același sens, adică poetul trebuie să fie obiectiv, impersonal în expunere, în manifestarea estetică.

În articolul *Poeți și critici* d. Maiorescu susține contrariul, susține că poetul trebuie să fie personal în manifestarea sa artistică, iar în loc de „obiectivitate curată" d-sa cere artistului să fie „părtinitor".

„În manifestarea artistică — zice d-sa în acest din urmă articol — se reproduce caracterul personal, fără care nu poate exista un adevărat poet" ; și iarăși, în tot articolul d-sale susține același lucru, că artistul în exprimare e personal și într-un loc d-sa ajunge la concluzia că „artistul nu poate fi decît părtinitor".

Numind articolul întîi cu litera A și articolul al doilea cu litera B, vom avea :

Articolul A. Artistul trebuie să fie în manifestarea sa impersonal, obiectiv.

Articolul B.[1] Artistul trebuie să fie în manifestarea sa personal, părtinitor.

Iată o contrazicere clară ca lumina zilei și pe care n-ar putea-o înlătura însuși Platon dacă s-ar scula din groapă, iar d Maiorescu vrea să o înlăture prin expunerea esteticei lui Platon.

Și cum o înlătură ? Iată cum : poetul e personal și impersonal — impersonal în perceperea lumii și personal în manifestarea ei. Poetul vede cît se poate de impersonal și se exprimă cît se poate de individual.

---

[1] În articolul B *(Poeți și critici)* d. Maiorescu susține asemenea că artistul trebuie să fie personal în *percepere*. „De la aceleași obiecte chiar despre cari noi toți avem o simțire obicinuită, el (poetul) *primește o simțire așa de deosebită, de puternică și așa de personală* în gradul și în felul ei..." etc. (n.a.)

Să presupunem că toate acestea sunt adevărate (ceea ce nu credem) ; ar urma oare că se înlătură contrazicerea de sus ? Dar de unde ? Nu numai că nu se înlătură, dar nici nu se atinge contrazicerea și prin explicările date se creează și alte contraziceri. Așa, pe acest al treilea articol, prin care d-sa voiește să lămurească cele două articole trecute, îl vom numi cu litera C, și atunci vom avea următoarele contraziceri noi :

Articolul A. Artistul trebuie să fie impersonal, obiectiv în manifestare.

Articolul C. Artistul trebuie să fie personal, individual în manifestare.

Articolul B. Artistul e personal în percepere (vezi N.B.).

Articolul C. Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii.

După cum vedem, acest nou articol cade în contrazicere cu fiecare din articolele trecute.

D. Maiorescu mă mustră că de ce n-am băgat de seamă că între cele două articole a trecut un interval numai de trei luni, atunci, aș fi fost mai prudent și n-aș fi găsit contrazicerile. „Chiar această scurtime de interval ar fi trebuit să facă pe d. Gherea mai prudent.“ Dar ce are a face intervalul cînd acum, nu în două articole scrise la interval de trei luni, ci în același articol pe aceeași pagină se găsește o contrazicere tot așa de flagrantă ca și cele dinainte ! În adevăr, prin faptul că d-sa retipărește o citație din scrierile sale, se întîmplă următorul lucru. La pagina 893 sus, citim : „Poetul este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar, despre cari noi toți avem o simțire obicinuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încît în el nu numai se acumulează simțirea pînă a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet.“ Așadar, poetul în primirea simțirilor, impresiilor, deci în actul perceperii *e așa de personal*, încît și manifestarea e personală. Astfel, însăși manifestarea personală e subordonată perceperii personale, așa de personal e poetul în perceperea lumii.

Iar după zece rînduri, pe aceeași pagină, d. Maiorescu zice : „Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii".

O fi și această contrazicere tot numai în capul meu ?...

Dealtmintrelea nu mă mir de loc de aceste contraziceri. Se înțelege, d. Maiorescu are un frumos talent și e un logician distins, dar chiar dacă ar fi logician genial ca Aristoteles ori Mill, tot n-ar putea face nimic în zilele noastre cu această estetică metafizică platoniană, nemțită de metafizicii nemți. Și cum să nu cadă în contrazicere cu ea și în ea, cînd ea însăși e o mare contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale științei moderne ?

Pentru că, vă rog, citiți micul rezumat al acestei teorii în articolul d-lui Maiorescu și spuneți-mi dacă găsiți două propoziții în toată această pagină care să nu fie în contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale științei moderne. Pentru ca să nu părem exagerați și nedrepți, să analizăm puțin acest mic rezumat din teoriile platoniane.

*

Începem cu fraza întîia : „Poetul adevărat este impersonal în *perceperea* lumii". Pentru ca să vedem întrucît e adevărată această frază, trebuie să vedem ce e actul perceperii, ce e percepția din punctul de vedere al psihologiei moderne. În teoria expusă și susținută de d. Maiorescu, percepția pare a fi un act psihic simplu, în care subiectul care percepe e cu totul pasiv, el primește impresia din afară, dar personalitatea lui psihică în acest act al percepției nu lucrează, pare a fi absentă. Dacă ar fi așa, atunci în adevăr omul ori poetul în actul perceperii ar fi impersonal, și numai în exprimare, în manifestarea estetică, unde se manifestează și lucrează întreaga persoană psihică, numai acolo artistul ar fi personal. Dar oare așa e ? Să vedem !

„În cea mai simplă experiență psihică — zice Maudsley (vezi *Physiologie de l'esprit*, pag. 324) — este atît un element subiectiv cît și un element obiectiv ; căci orice percepțiune este de la început însoțită de sentiment." Așadar, în actul perceperii omul nu numai primește, ci și dă, spiritul său lucrează ca și în actul exprimării.

„Pentru simțul comun — zice Binet (vezi *La psychologie du raisonnement*, pag. 10—11) — percepțiunea este

un act simplu, o stare pasivă, un fel de receptivitate. A percepe un obiect exterior, d.e. mîna noastră, este numai a avea conștiință de senzațiile pe cari le produce acel obiect asupra organelor noastre.

Cu toate astea, cîteva exemple vor fi de-ajuns să arăt că, în orice percepțiune, spiritul adaogă necontenit pe lîngă impresiunile simțurilor.

Percepțiunea este, deci, o stare mixtă, un fenomen cerebro-senzorial alcătuit dintr-o acțiune asupra simțurilor și o reacțiune a creierului. Ea se poate asemăna cu un reflex a cărui perioadă centrifugă, în loc să se manifeste în afară prin mișcări, s-ar cheltui înlăuntru deșteptînd asociații de idei. Descărcarea urmează o cale mintală, în loc să urmeze una motrice."

Cum vedem iarăși, în actul percepției spiritul omului lucrează ca și în actul exprimării, numai că descărcarea apucă altă cale, o cale mintală în locul uneia motrice. Mai explicit și mai doveditor pentru noi e James Sully.

„Percepțiunea — zice Sully (vezi *Les illusions des sens et de l'esprit*, p. 14) — nu-i un lucru așa de simplu cum s-ar părea la prima vedere. Cînd privești într-o zi călduroasă un rîu cu apă vie și *vezi* delicioasa răcoreală, nu-i greu de dovedit că în realitate facem un act de sinteză mintală sau de construcție imaginativă, că la impresiunea simțurilor pe care ne-o dă ochiul în momentul acela adăogăm un lucru pe care experiența din trecut l-a dat spiritului nostru. *În percepțiune spiritul lucrează asupra materiei senzațiunii* și întrunește în actuala-i atitudine toate rezultatele dezvoltării sale anterioare."

Și în felul acesta am putea aduce citații din toți marii psihologi moderni. Așadar, în actul percepției spiritul nu numai primește, dar și dă ; în actul de percepție spiritul face acte de sinteză mintală, de construcții imaginative ; în actul percepției spiritul lucrează asupra materiei senzației, în actul percepției se pune în lucrare întreaga experiență psihică dobîndită, toate reminiscențele, întregul rezultat al dezvoltării anterioare. Cu aceste cîteva adevăruri științifice dobîndite despre percepție, să ne întoarcem acum la teoria platonică însușită de d. Maiorescu : „Poetul adevărat este impersonal în petrecerea lumii."

Acum, după ce am precizat ştiinţificeşte termenul *percepere*, ştim cît de impropriu este a vorbi de percepţie impersonală, cînd în actul perceperii ia parte întregul psihic, întregul spirit al individului, al persoanei.

Dar, va zice d. Maiorescu, aici e vorba de impersonal întru atîta întrucît, în actul perceperii obiectului, artistul trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze privirea în obiect. Fie, dar atunci şi exprimarea artistică e impersonală.

Cum ? Cînd un pictor se uită la un peisagiu, atunci se uită pe sine ca persoană, iar cînd apoi îl reproduce pe pînză în actul reproducerii nu se uită pe sine ca persoană ? Evident că da, şi poate în actul exprimării şi mai mult decît în actul perceperii. Dar atunci amîndouă actele, şi exprimarea, sunt impersonale. Însă atunci ne oprim de la început şi nu putem să mergem mai departe şi să împărtim morala şi estetica între aceste două acte, nu mai putem da unuia vederea tipică neindividuală, altuia exprimarea individuală etc. ; ne-am nomolit de la început. Începutul analizei e şi începutul ruinării teoriei. Dar, în sfîrşit, să mergem mai departe :

„Prin aceasta (adică prin actul perceperii) numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip". Prin actul perceperii obiectul se reproduce ca atare în capul nostru, deci rămîne binişor şi nu încetează de loc de a fi individual şi mărginit.

Mai departe. „Leiba Zibal din *Făclia de Paşti* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor ! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurele, personal sau individual tratate de amîndoi autorii." Aşadar, deosebirea între două lucrări de artă depinde numai de felul deosebitei exprimări, manifestări, care e individuală, personală, dar nu şi de deosebirea în percepere, care act e impersonal. Aşa, spre pildă, Shylock şi Leiba Zibal sunt amîndoi tipuri de ovrei ; dar dacă sunt aşa de deosebiţi e numai din cauză că au fost deosebit exprimaţi, după temperamentul individual al fiecărui scriitor, dar nu şi din cauză că au fost diferit văzuţi, percepuţi de fiecare scriitor. Aceasta e după teoria însuşită de d. Maiorescu.

Nimic mai neexact. Adevărul e, și un adevăr absolut elementar pentru zilele noastre, că deosebirile între două lucrări de artă depind, bineînțeles, și de exprimarea prin temperamente deosebite, dar și de percepere prin deosebite temperamente, prin organizații psiho-fiziologice deosebite. Ca să ne convingem de acest adevăr, de altmintrelea banal, să luăm un exemplu. O pădure văzută de doi scriitori artiști, dintre care unul e tip auditiv, altul vizual. Acești doi artiști văd pădurea și o descriu.

Primul, tipul cel auditiv, va descrie mai ales freamătul pădurii, geamătul copacilor la baterea vîntului, bîzîitul insectelor, ciripitul miilor de păsări etc.

Al doilea, tipul vizual, va descrie mai ales formele și culorile pădurii, aspectul ei la apusul soarelui, va descrie înălțimea plopului, micimea frunzelor lui, cari tremură ca sute de mii de fluturași verzi.

De unde aceste deosebiri în descrierea aceleiași păduri? Evident că e și în faptul deosebirii de exprimare, dar chiar de la început aceasta e hotărîtă prin descoperirea în percepere. Primul artist, tipul cel auditiv, percepe pădurea mai ales prin auz, al doilea mai ales prin văz, astfel că de la început se hotărăște deosebirea, prin actul perceperii.

Dacă doi pictori zugrăvesc același peisaj într-un mod diferit, prima cauză e că-l văd într-un mod diferit. De altmintrelea acesta fiind un adevăr prea cunoscut, nu mai insistăm.

Să mergem mai departe.

„Aceasta (adică perceperea neindividuală, impersonală, tipică) constituie partea mai ales etică a artistului." Așadar în actul perceperii neindividuale, impersonale, rezidă etica, morala artistului, iar ca să nu se supere actul manifestării personale, atunci acestuia i se dă estetica artistului.

Dar ce înseamnă această împărțeală atît de *originală*?

Mai întîi, dacă am înțelege actul perceperii în sensul cum îl înțelege teoria susținută de d. Maiorescu, apoi tocmai atunci nici n-ar putea fi vorbă ca acest act să dea elementele morale, etice, ale artistului și ale operei de artă. În adevăr, dacă artistul în actul perceperii

e impersonal, neindividual ; dacă în acest act e absentă personalitatea lui psihică, dacă putem să ne exprimăm așa, atunci el e iresponsabil moralmente, deci nu mai poate fi vorba de loc de morala lui. Deci numai în actul exprimării, în care se arată întreaga personalitate, individualitate a artistului, numai și numai în acest act va rezida etica artistului[1].

Înțelegînd însă perceperea în sensul cum e înțeleasă de psiho-fiziologia modernă, de bună seamă și acest act va hotărî etica, morala artistului și puterea moralizătoare a operei artistice.

Dacă actul perceperii hotărăște în parte, de la început, cum va fi o operă artistică, atunci e evident că hotărăște în parte cum va fi ea din punctul de vedere etic moralizator. Dar actul exprimării, manifestării artistice, hotărăște și el în mai mare grad cum va fi opera artistică, deci cum va fi elementul ei etic, moralizator. Prin urmare, chiar dacă ar putea să fie aici vorba de „mai ales", atunci actul manifestării artistice va constitui „mai ales" *etica artistului*, după cum va constitui „mai ales" *estetica* lui. În orice caz deci, e greșit de a face această împărțeală fantazistă, dînd etica ori „mai ales" etica pe seama actului perceperii și estetica ori „mai ales" estetica pe seama actului exprimării artistice.

Să vedem ce a mai rămas din această teorie ! Nimic.

Ne-a fost de ajuns să apreciem mai științificește termenul și actul *perceperii*, pentru ca toată această teorie să cadă. Nu-i vorbă, e păcat, teoria e destul de frumoasă și mai ales e foarte simetrică, ca toate construcțiile metafizice. În adevăr, uitați-vă numai :

După ce crearea artistică e împărțită în două acte deosebite — perceperea și manifestarea — aceste acte

---

[1] Se înțelege că noi judecăm această teorie din punctul de vedere elementar științific, după cum am prevenit pe cititori. Dacă însă o judecăm din punctul ei de vedere, din punctul de vedere al fanteziilor metafizice ale lui Platon ori din punctul de vedere al fanteziilor bolnăvicioase ale lui Schopenhauer, atunci din punctul lor de vedere această estetică e destul de consecventă, e consecvența în erori.

În adevăr, după Platon, în actul perceperii artistice, artistul, uitîndu-se pe sine ca persoană, se redeșteaptă *alter ego* al lui din lumea transcendentală, acest tip perfect al căruia artistul

devin nu numai fonciarmente deosebite, ci contrarii, şi devin două entităţi metafizice. Şi mai departe vine următoarea împărţeală ; celui dintîi act, e dată impersonalitatea, celui d-al doilea personalitatea artistului ; celui dintîi mai ales morala, celui d-al doilea mai ales estetica ; celui dintîi vederea tipică, neindividuală, nemărginită, celui d-al doilea tratarea individuală, mărginită etc., etc. Ce simetrie ! Păcat numai că toate aceste construcţiuni fantaziste seamănă cu construcţiunile făcute din cărţi de joc : la cea dintîi atingere a suflării ştiinţifice ele cad.

E adevărat că d. Maiorescu poate să zică şi zice chiar : „Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie". Cum altă chestie ?

Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicei.

D. Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemţită de metafizicii nemţi. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o şi a acreditat-o în ţara noastră, ceea ce de altmintrelea e foarte natural. D. Maiorescu n-a putut aduce altă teorie estetică, pentru că pe acea vreme estetica ştiinţifică mai nu exista. În cît priveşte acreditarea acestei teorii şi dominarea ei pînă în timpul din urmă, aceasta e iarăşi natural, avînd în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar şi estetic în ţara noastră, de altă parte talentul d-lui Maiorescu. Dar oricît de mult talent ar fi avut d-sa, oricît de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poţi face alte aplicaţiuni, decît acelea pe cari le-a făcut d-sa în cele două articole ti-

---

e o copie imperfectă. Deci actul perceperii artistice e totdeodată şi actul redeşteptării tipului transcendental perfect, deci e natural ca în acest act să rezide moralitatea artistului.

De altă parte, după Schopenhauer, actul perceperii artistice fiind un act impersonal, în el artistul se uită ca persoană, deci nu e accesibil egoismului, care e rădăcina dorinţei de a trăi ; fără el ar fi dispărut omenirea, deci s-ar fi îndeplinit idealul schopenhauerian — neexistenţa. Impersonalitatea, uitarea de sine din actul perceperei e întrucîtva o presimţire, o anticameră a nefiinţei, a Nirvanei, a marelui ideal, deci e natural de a căuta în acest act etica artistului.

Cum vedem, aceste fantezii sunt consecvente cu ele înseşi, ceea ce nu le împiedică de a rămîne tot fantezii (n.a.).

părite în *Convorbiri literare*. E de netăgăduit că d. Maiorescu a făcut un mare serviciu literaturei române, dar aceasta se datorește propriului d-sale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greșită. În contra acestei teorii metafizice și a aplicațiunilor sale m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu *Personalitatea și morala în artă*. Eu am pornit din punctul de vedere al esteticei științifice moderne, o știință care, deși în formațiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta, pînă la evidență, cît de naivă și antiștiințifică e această teorie platoniană, fie în forma ei primitivă, la Platon, fie și în forma ei ulterioară, la metafizicii nemți, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia : în lupta acestor două teorii și nu aiurea.

Înainte de a termina, țin să relevez faptul că d. Maiorescu dă de exemplu pe Zola cînd e vorba de a numi un reprezentant al teoriilor adverse celei metafizice, platonice.

Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să-mi exprim aici mirarea decît a făcut d. Maiorescu cînd a zis că eu nu cunosc proveniența teoriei d-sale ? Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să întreb : cum Zola ? care Zola ?

Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab și un teoretician estetic nul, absolut nul. Cum dar a putut d. Maiorescu să-l numească tocmai pe el, cînd era vorba de a numi un reprezentant al esteticii moderne ? Estetica științifică modernă, ca știință, e încă în formațiune. Ca atare, ea își ia metoda și-și formează materialul din științele mai formate. În acest sens, o descoperire a lui Helmholtz în acustică ori în optică e mai importantă pentru estetica științifică decît toate speculațiunile esteticei metafizice moderne luate împreună.

Dar cu toate că depinde de multe alte științi, este însă o știință specială de care depinde în primul rînd estetica modernă, aceasta e o știință tînără și începătoare încă și ea : psihologia. Opera de artă e o producție a psihicului omenesc, psihologia e știința psihicului omenesc, legătura și dependența e evidentă, și în adevăr

nu e nici un psiholog însemnat care să nu fi tratat într-un mod sau într-altul chestiunile de estetică.

Estetica depinde foarte mult de altă știință în formațiune, de *sociologie*, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înțeleg nici oamenii de știință cari se ocupă de estetică.

În sfîrșit, dacă d. Maiorescu ar fi vrut să citeze vreun reprezentant al teoriilor adverse celor metafizice, care să se fi ocupat mai în special de estetica științifică, ar fi putut numi pe Fechner, Taine, Bain, James Sully, Hirth, Guyau, Grant Allen, Veron, Forbes, fie și pe cei de mîna a doua, pe vulgarizatorii nu totdeauna fericiți cum e Hennequin... dar Zola ?

D. Maiorescu sfîrșește astfel articolul d-sale : „Precum se vede, acele cîteva fraze presărate în articolele noastre, scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai niște semne de recunoaștere pentru o teorie estetică complectă și sistematizată ; sau, dacă nu ni se ia în nume de rău o comparare militară, niște soldați trimiși înainte — nu ca slaba putere a unor indivizi răzleți, ci ca avangarda unei întregi armate cu care stau în legătură bine disciplinată.

De unde putem scoate o altă observare de polemică literară : nu confunda avangarda unei armate cu niște soldați răzleți, sau mai pe românește : «las-o mai domol unde nu te pricepi !»“

Dacă nu d. Maiorescu, apoi cititorii mei desigur s-au convins că în articolul meu trecut, ca și în acesta din urmă, am băgat de seamă perfect de bine armata de care ne vorbește d. Maiorescu (adică teoria platoniano-schopenhaueriană), dar am băgat de seamă și unele lucruri pe cari nu le-a observat d-sa, și anume că această armată distrusă, nu mai există.

Tocmai aici e originalitatea situației d-lui Maiorescu, căci d-lui merge mîndru și marțial înainte crezînd că îl urmează o armată, și nu vrea să se uite îndărăt pentru a vedea că nu-l urmează nimeni.

Din cauza prea multor ocupații, d. Maiorescu n-a băgat de seamă că esteticei metafizice platoniano-schopenhaueriane i s-a întîmplat în anii din urmă un mic accident și anume : a murit.

Nu-i vorbă, sunt şi unii nemetafizici chiar cari cred că n-a murit, ci numai trage de moarte; în orice caz sănătoasă nu e, şi nu e departe vremea cînd ea va apuca drumul veşniciei pentru a se odihni lîngă surorile ei bune, astrologia şi alhimia.

Apărut în *Literatură şi ştiinţă*, tom. I, 1893.
Reprodus în *Studii critice, vol. III.*

IDEALURILE SOCIALE ȘI ARTA

Am zis în articolul meu *Asupra criticei științifice și metafizice* că un scriitor în general are datoria să răspundă la observațiile ce i se fac, dar cîteodată, în cazuri excepționale, această datorie de a răspunde se preface în datoria de a tăcea. Tocmai într-un astfel de caz sunt față cu d. Philippide, care în numărul festival al *Convorbirilor literare* a scris în contra mea un articol, *Idealuri*, articol confuz, fără început și fără sfîrșit, cu o mulțime de chestii abordate însă fără șir, fără sistem, fără o idee conducătoare, sărituri de la una la alta, aluziuni personale maliționse, cari merg pînă la injurii, și toate astea într-un stil! Și ceea ce e și mai rău, cu pretenții absolut nefundate la spirit, și ce spirit!

E evident că la astfel de articole nu se răspunde și n-am fi răspuns dacă n-ar fi intervenit următoarele considerații importante: Articolul d-lui Philippide e tipărit în *Convorbiri literare*, o revistă care a avut o influență însemnată asupra dezvoltărei culturale a țărei noastre și e tipărit în numărul festival prin care revista serba douăzeci și cinci de ani de existență; iar în tot articolul d. Philippide vorbește nu din partea persoanei d-sale, ci din partea „Junimei" ca grup literar. Articolul pare a fi o declarație de principii făcută după douăzeci și cinci de ani de existență a unei reviste importante și deci el capătă o însemnătate cu totul disproporțională cu valoarea lui intrinsecă.

Avînd deci în vedere condițiunile excepționale în cari apare articolul, e evident că trebuie să răspundem și să răspundem chiar pe larg.

Să răspundem ! Ușor de zis ! Dar cum să răspunzi la acest articol care începe cu combaterea idealurilor sociale în artă și sfîrșește cu o declarație melancolică, că d-sa, d. Philippide, s-a deziluzionat de spiritul d-sale, iar la mijloc se vorbește de netrebnicia idealurilor sociale pentru artă, de literatura antică, medievală, modernă, de creștini, mormoni, quackeri, de incultura țărei noastre, de cauzele tuturor nenorocirilor noastre sociale de azi, de rolul „Junimei", de ceea ce a putut și ce n-a putut să facă ea, de cercurile utopice și șarlatanești în literatură, de socialism, de oamenii cari nu se spală, nu se piaptănă, și de alții cari se spală, se piaptănă, de dinamită, de ireligiune, de ceea ce a învățat și ce n-a putut d-sa să învețe, și toate acestea presărate cu o mulțime de aluzii maliționse cari merg pînă la injurii. Și în felul acesta d-sa distruge socialismul, anihilează nihilismul, spulberă comunismul, preface în praf idealismul, critică constituționalismul, blamează progresismul, reabilitează junimismul, laudă moderantismul, și toate acestea în opt pagine — asta nu e glumă !

Decît, acuma cum să răspund eu ? La ce anume să răspund ? Poziționea, cum vedeți, e foarte critică chiar și pentru un critic și ar fi chiar imposibil de răspuns dacă n-ar exista o metodă de analiză care se cheamă metoda de eliminare. Aplicată la polemică, ea însemnează următorul lucru : avînd a răspunde la un articol care e plin de digresiuni ce n-au nemic de a face cu chestia, le eliminezi una cîte una și răspunzi numai la rest, dacă mai rămîne, rest care trebuie să fie în chestie, dacă ai eliminat cu stăruință tot ce nu e. Dar pentru a vedea ce e în chestie și ce nu e, trebuie să vedem de ce e vorba.

În articolul meu *Morala și personalitatea în artă*[1], articol la care a răspuns și d. Maiorescu, am studiat importanța unor înalte idealuri sociale pentru un artist și pentru un grup de scriitori ce ar dori să creeze un curent într-o țară, un curent literar și intelectual. Pentru ilustra-

[1] Recte : *Personalitatea și morala în artă*.

rea ziselor mele, am citat grupul junimist, care n-a avut o înrîurire așa de puternică asupra societății noastre pe cît ar fi putut să aibă, judecînd după talentul membrilor grupului, și aceasta din cauză că n-a fost condus de idealuri sociale mai măreție, mai înalte.

D. Philippide îmi răspunde silindu-se a arăta :

1. Că un ideal social nu e deloc necesar unui artist ca atare, că n-are a face una cu alta.

2. Că „Junimea" a avut și ea un ideal modest dar sănătos, pe care l-a și realizat în parte : mai mult însă n-a putut face „Junimea", avînd în vedere condițiunile țării noastre.

Și acum știind despre ce e vorba, putem să începem operația eliminării.

Mai întîi cred că trebuie să eliminăm aluziile și chiar injuriile personale ce ni se adresează. Curios lucru ! Pe d. Philippide n-am onoarea să-l cunosc nici personal, nici impersonal ; de existența d-sale pînă la articolul *Idealuri* n-am auzit ; cînd am vorbit de talentații membri ai „Junimei", d-lui bineînțeles nu putea să crează că fac aluzie la d-sa. De ce deci, după ce se amestecă într-o vorbă care nu-l privește, mai face încă un șir întreg de aluzii malițioase și ajunge la injurii personale ? De ce ?

E adevărat că un început de explicație am găsit într-un articol al d-lui Maiorescu : *Leon Negruzzi și „Junimea"*. În acest articol d. Maiorescu enumeră pe toți membrii „Junimei", caracterizînd pe fiecare cu un adjectiv special — spre pildă : „franțuzitul Korné", „închisul estetic Burghelea", „hazliul Paicu" etc. Acolo găsesc între „blajinul Miron Pompiliu" și „supergingașul Volenti" pe „izbucnitorul Philippide Hurul !..." Așa da, se mai explică articolul d-sale. Dacă e izbucnitor, n-ai ce să-i faci, doar nu era să-și schimbe d-lui firea de hatîrul meu. Decît, chiar în cazul acesta, n-au ce căuta injuriile și aluziile malițioase. Aluziile și personalitățile, în general, nu sunt recomandabile în polemică și sunt scuzabile numai într-un singur caz, atunci cînd sunt spirituale ; dar din nenorocire aluziile d-lui Philippide n-au deloc acest avantaj.

După ce chiar de la începutul articolului ține a declara că eu sunt socialist (ceea ce sunt în adevăr, cu voia

d-lui Philippide), apoi urmează astfel : „Ori, n-avem idealuri pentru că ne spălăm, suntem politicoși, ne tundem părul și barba, nu cetim și nu mîncăm îmblînd pe stradă și nu stăm la vreo tijghea cu cartea în mînă pentru ca cine va trece și ne va vedea să zică : bre, da' ce învățat !... N-avem idealuri pentru că n-am vrut să imităm cu orice preț, ca momița, și n-am crezut că am ferici țara românească dacă am împodobi-o cu toate darurile țărilor Apusului deodată, dacă i-am da datoriile lor, bolile lor, socialiștii lor ? Pentru că, din această dorință de a imita cu orice preț, n-am împins răul desfrîului și al formei goale pînă la culme, n-am îndemnat pe copii să lase școala și să sară în capul părinților, nu le-am dat în mînă, în loc de regula de trei, cărți unde să învețe cum să arunce bombele de dinamită, să fie leneși și obraznici, împodobindu-se cu nume false, unde să învețe că D-zeu a făcut lumea rău și că noi oamenii o putem cîrpi mai bine ?“ Mai departe vorbește d. Philippide de acei cari au idealul „în vreo chimeră de egalitate și pace“, „în răsturnare, foc și omor cu orice preț“. Și mai vorbește d. Philippide de acele cercuri utopiste cărora le pare lesne de ajuns orice țintă, „căci cine este mai curajos decît ignorantul ?“, adaugă d-sa cu politeță. Declară apoi că nu scrie cărți pentru a nu specula credulitatea oamenilor. Mai departe... dar, în sfîrșit, în tonul acesta e scris mai tot articolul.

Acum au înțeles cititorii noștri cine sunt acești nespălați care mănîncă pe stradă, cine stă la tijghea cu cartea-n mînă ca să arate că e grozav, cine imitează ca *momița*, cine sunt ignoranții, cine se gîndește la foc și omor cu orice preț... Toate aceste grațiozități spirituale sunt adresate mie sau prietenilor mei.

Nu degeaba e izbucnitor d-lui și nu degeaba se recomandă singur de la începutul articolului că e politicos — dacă chiar combate pe adversarii săi, apoi îi combate subțire.

E de prisos, sper, să insist că această parte a articolului trebuie să o eliminăm : 1) pentru că n-are absolut nimic comun cu chestia și 2) pentru că n-are absolut nimic comun cu spiritul.

C-da 5631 coala 14

Şi acum, fie zis în treacăt, sper că şi cititorii mei şi d. Philippide vor înţelege de ce nici noi în articolul de faţă nu vom pune mănuşi discutînd cu d-sa.

Am făcut prima eliminare. Dar eliminînd aluziile şi injuriile ce ni se adresează nouă, trebuie să eliminăm şi laudele ce-şi adresează d. Philippide d-sale şi prietenilor d-sale. Se înţelege, e foarte meritos din partea d-sale că învaţă pe copii cu frica lui Dumnezeu şi a părinţilor, să şează bine la masă, să nu se joace cu dinamita ca nu cumva, ferească Dumnezeu, să se întîmple vreo nenorocire. Şi iarăşi cînd d-sa ne spune, şi noi n-avem nici un drept să nu-l credem, că se spală, se piaptănă, se tunde, nu scrie cărţi, nu umblă mîncînd pe stradă, apoi toate acestea pentru o ţară mică ca a noastră sunt destul de frumoase. Decît... toate acestea, drept vorbind, îl privesc pe d-sa, sunt de domeniul privat, şi poate să se găsească vreun cititor din cei nespălaţi care să zică : dar ce ne pasă nouă dacă d. Philippide se spală ori ba, şi ce are a face rolul pe care l-a jucat „Junimea“ în ţara noastră cu chestia cum se tunde d. Philippide ? Sunt două chestii deosebite, fiecare cu importanţa ei particulară, şi care deci trebuiesc tratate în două articole deosebite. Prin urmare, eliminăm şi această parte a articolului.

Şi eliminînd laudele ce-şi aduce d. Philippide, trebuie să fim drepţi şi să eliminăm şi hulirile ce-şi aduce d-sa. Căci d. Philippide e un om franc şi spune drept şi calităţile şi neajunsurile ce are. Calităţile le-am văzut — să vedem acum neajunsurile. „Eu — zice d. Philippide — am învăţat la Bîrlad şapte ani italieneşte şi după şapte ani nu ştiam să declin italieneşte cumsecade.“ Şi chiar sfîrşeşte cu următoarea mărturisire melancolică : „...păcat că pe calea hotărîtă de dînsa (de «Junimea»), pe calea adecă a muncei serioase, n-am putut noi ceilalţi mai tineri să ducem toţi lucrul mai departe. Dorinţa nu mi-a lipsit mie unuia dar, oricît de adînc cercetez în conştiinţa mea, nu văd aiurea cauza sterilităţii spiritului meu, decît în lupta grozavă pentru a înfrînge defectele creşterii mele, în ruşinea care mă împiedică de a specula credulitatea altora mai proşti decît mine, împroşcîndu-i cu articole şi cu cărticele şi poate — mă doare inima să o

mărturisesc, pentru că și eu am avut iluzii multe — în slăbiciunea acestui spirit însuși."

Se înțelege, e trist și melancolic cînd trebuie să susții o luptă așa de „grozavă pentru a înfrînge defectele creșterei" și iarăși e foarte trist cînd trebuie să pierzi multe iluzii ce ai avut în privința spiritului tău, și noi nu putem decît să-i dorim d-lui Philippide să iasă învingător, de se poate, din lupta „grozavă" ce a întreprins. Iar în privința iluziilor, iarăși nu putem decît să-i dorim ca cel puțin pentru viitor să nu mai aibă astfel de iluzii nefundate, nici multe, nici puține, pentru a nu suferi deziluzii, care totdauna lasă o urmă amară într-un suflet nobil. Dar, dreptatea înainte de sentimente, și dreptatea ne obligă să recunoaștem că și aceste mărturisiri sunt de domeniul privat, și ca atare trebuie să fie eliminate. Dar, va zice d. Philippide, oare poeții nu vorbesc și ei de atîta amar de vreme tot de afacerile lor private și intime? Așa e, decît poeții le spun în versuri. Dacă și d. Philippide ar fi făcut un poem în care ar fi scris că în șapte ori în șaptesprezece ani n-a putut să învețe declinările italienești, atunci ar mai merge, dar în proză nu.

Dar, va riposta iarăși d. Philippide, dacă am vorbit de cei șapte ani ce am întrebuințat pentru învățarea declinărilor și de defectele creșterei, apoi aceasta a fost pentru a arăta ce proaste școale avem și ce proastă creștere ni se dă, și deci astfel am vrut să dovedesc că într-o așa țară „Junimea" n-a putut să facă mai mult decît a făcut. Dar, vom riposta și noi la rîndul nostru, exemplele nu sunt deloc doveditoare, pentru că pot să se găsească cetitori, mai ales dintre cei cari cred că „D-zeu a făcut lumea rău și că noi oamenii o putem cîrpi mai bine", cari să zică: „Nu-i vorbă, proaste școale avem, proastă educație și creștere ni se dă, dar cînd cineva în șapte ani nu poate învăța declinările italienești, apoi n-o fi toate de la creștere, o fi ceva și de la naștere!" Așadar, e evident că trebuie să eliminăm și această parte ca nefiind în chestie, rămînînd ca d-lui să scrie un articol deosebit despre slăbiciunea spiritului d-sale.

Mai departe, trebuie să eliminăm din discuție toată partea articolului care privește socialismul. Și aceasta iată pentru ce. Pentru d. Philippide, socialismul e o

chimeră de egalitate, un fel de „amestecătură viitoare", iar socialiștii sunt un fel de sectă religioasă ca mormonii, cari umblă nespălați, învață pe copii să sară în capul părinților, umblă cu bombe și nu se gîndesc decît la răsturnare, foc, omor. După cum se vede, d. Philippide are despre socialismul modern o idee așa de clară, parcă l-a învățat șapte ani în liceul de la Bîrlad. Evident dar că trebuie să eliminăm și socialismul din discuție. Dar eliminîndu-l, ne vom permite să dăm cetitorilor următoarea problemă spre dezlegare, o problemă în felul celor din regula de trei — iat-o : „Dacă marelui savant german Schäfle i-a trebuit, după propria sa mărturisire, zece ani pentru a pătrunde socialismul, d-lui Philippide, așa dotat de Dumnezeu cum este, cîte secole i-ar trebui pentru ca să-și facă o idee de socialism ?"

Mai departe, trebuie să eliminăm acea parte a articolului care tratează chestii economico-sociale — pentru că și pe acestea le abordează d. Philippide cu o rară competință. Așa, spre pildă, dacă țăranii noștri sunt ruinați, dacă boierii au pierdut moșiile, dacă comercianții au pierdut dughenele... știți care e cauza ?

Cauza e că la mijlocul veacului acestuia pe români i-a apucat „tendința fără frîu... de a zbura cu orice preț pănă la culmile culturei Occidentului". Ce e adevărat și ce e falș în această frază ar fi interesant de discutat ; dar această discuție nu intră în cadrul acestui articol.

*

După aceste eliminări, ajungem în sfîrșit la ceea ce e în chestie. Aceasta se împarte în două părți : prima e în privința idealurilor sociale în artă și a doua în privința junimismului. Să ne ocupăm mai întîi de partea a doua — junimismul.

În privința „Junimei", d. Philippide în scurt ne spune că „Junimea" s-a opus formelor goale și barbare ce s-au manifestat în literatură, s-a opus formelor și formulelor umflate, goale de înțeles, s-a opus superficialității în toate și a creat un curent mai sănătos în literatură și limbă, a produs cîteva opere de valoare, iar dacă n-a putut să facă mai mult, cauza e că țara noastră a fost și este incultă, are tot școli ca în Bîrlad etc. Aici trebuie să

declarăm că suntem cu totul de acord cu partea articolului unde d. Philippide vorbește despre ceea ce a făcut „Junimea". „Junimea" s-a răsculat contra latinizării absurde a limbei, contra neologismelor, contra formelor goale, barbare, greșite, a creeat o ortografie mai omenească, a dat cîteva opere de valoare...

Foarte adevărat, și-mi pare bine că de astă unică dată pot să fiu perfect de acord cu d. Philippide. Pot să-l asigur că înțeleg și prețuiesc cel puțin tot atîta cît și d-sa utilitatea și meritul acestei lupte junimiste ; decît, de la această influență literară binefăcătoare, pînă la acea influență socială de care vorbesc eu, mai e un pas, și ce pas ! Dar, zice d. Philippide, „Junimea" n-a putut să facă mai mult pentru că țara noastră e incultă, săracă etc., și în două pagini d-sa înșiră dovezi și ilustrează incultura noastră.

În loc de acest lux de dovezi de care nimenea n-are nevoie, d. Philippide ar fi făcut mult mai bine dacă-mi răspundea la aserțiunea mea din chiar articolul pe care-l combate, că într-o țară incultă ca a noastră e mai ușor de a avea o influență hotărîtoare. Și dacă e așa, atunci toate argumentele și ilustrațiunile d-sale la incultura noastră servesc teza mea, nu pe a d-sale. Cum nu pricepe d. Philippide că dacă „Junimea" a putut să aibă o influență literară și științifică în țara noastră, apoi e tocmai din cauză că țara e incultă, e la începutul culturei ei ? Cum nu pricepe d. Philippide că în Franța ori Englitera cea mai mare parte a junimiștilor nu numai că n-ar fi putut să aibă o influență mare asupra mișcărei intelectuale, dar nici n-ar fi putut să apară măcar pe arena publicității ?

E dar evident ceea ce am zis în articolul meu la care răspunde d-sa, că într-o țară cultă cum e Franța, în țara lui Victor Hugo, Musset, Molière, e mult mai greu de a hotărî o mișcare intelectuală, de a crea o școală, de a influența în bine o întreagă evoluție socială decît într-o țară semicultă cum e a noastră. Acolo, în Franța, ar trebui pentru aceasta un cerc de genii, la noi ar fi fost de ajuns talentele de cari dispunea „Junimea". Și cu toate acestea influența lor socială a fost mică

Dar, va obiecta d-sa, ce e aceea influență, ce sunt acele idealuri sociale ale unui curent literar și intelectual ? Desigur, e greu de răspuns în cîteva cuvinte, totuși vom încerca. Și fiindcă în principiu și teoreticește nu ne vom înțelege cu d. Philippide, de aceea-i vom da cîteva exemple concrete.

S-a vorbit mult de curentul literar al lui Lessing, și chiar s-a comparat acel curent cu curentul junimist, probabil fiindcă junimiștii pomeneau des despre Lessing.

E adevărat că Lessing a avut o mare influență asupra literaturei și limbei germane ; el a creat întrucîtva acel admirabil instrument de care s-a servit în urmă Schiller, Goethe, Heine. Lessing a fost creatorul teatrului modern german, Lessing, creatorul criticei științifice în Germania ; dar Lessing totdeodată a fost un mare cetățean, un mare luptător pentru demnitatea omenească, pentru libertate, pentru dreptatea socială, pentru lumină. Întreaga lui creațiune respiră această iubire de oameni, de adevăr, de democrație, el a murit persecutat, sărac, dar n-a șovăit, n-a trădat marea cauză pentru care a luptat toată viața. Și aceasta, între altele, face nemuritor numele lui. Sub influența lui s-au dezvoltat Schiller, Goethe, Herder ; el și cu dînșii formează acea perioadă strălucitoare clasică a literaturei germane, acel mare curent intelectual care a influențat atît de mult, așa enorm de mult, asupra înjghebării și dezvoltării națiunei germane ca atare. Tot acest curent a provocat curentul literar, intelectual, revoluționar, numit *das junge Deutschland* (Germania tînără), ai cărei membri cei mai influenți au fost Heine, Börne, Gutzkow, Laube, Mundt, Rahel, Freiligrath... etc. Aceste două curente literare și intelectuale rezumează nu numai viața artistică și intelectuală, dar încîtva și viața socială a Germaniei pentru aproape un secol și mai bine. Aceste curente literare și intelectuale au făcut, spre pildă, pentru unitatea[1] Germaniei mai mult

[1] Pentru a evita o neînțelegere regretabilă, rog pe cititorii mei să aibă în vedere că dacă eu în de-a lungul acestui articol studiez influența socială a artei și a artistului, aceasta, însă, nu vrea să zică deloc că neg ori nu recunosc influența altor factori asupra dezvoltărei sociale. E evident că sunt și alți factori. Spre pildă, factorul material economic are și mai mare influență asu-

decît toți regii și Bismarkii împreună. Se înțelege, nici unitatea, nici dezvoltarea Germaniei nu s-a făcut așa cum au visat ei, marii și nobilii poeți și scriitori, dar toți cei cari și acum se luptă în Germania pentru bine, pentru dreptate, pentru îndreptarea relelor sociale, pentru un viitor mai frumos, toți, într-un fel ori într-altul, direct ori indirect, își trag originea și sunt influențați de aceste două mari curente literare și intelectuale.

S-ar putea răspunde că Germania e o țară civilizată, cultă, nu ca noi. Să luăm deci o țară mai asemănătoare cu noi după cultură : Rusia.

Pe la 1840 se formează în Rusia un cerc literar și științific sub conducerea marelui critic rus Belinski, publicistului și nuvelistului Herzen, istoricului Granovski etc. Acest cerc provoacă în Rusia un puternic curent literar și științific, din el ies scriitori ca Gogol, Turgheniev, Dostoievski și alții. Dar acest cerc literar nu se închide în formula „artă pentru artă", o formulă, cum vom vedea mai jos, cu totul absurdă. Deșteptînd Rusia la viața literară și artistică, acest grup de literați o deșteaptă la viața umanitară, cetățenească. Sub condițiuni nimicitoare, sub cnutul rusesc, acești scriitori vorbesc de idealuri omenești, de demnitatea omenească, de marile principii ale Revoluției franceze. Acest curent a avut o colosală influență asupra marei reforme — liberarea țăranilor din robie. El dă naștere unui alt curent, pe la 1860, curentul marelui economist și critic Cernîșevski, criticului Dobroliubov, poetului Nekrasov și unui șir întreg de scriitori de talent. Aceste două curente literare și intelectuale provoacă întreaga mișcare liberatoare din Rusia. Tot devotamentul, abnegațiunea, eroismul tineretului rus, care a pus în mirare o lume întreagă, a fost inspirat și provocat în mare parte de aceste două curente literare și intelectuale. Și acum, cînd despotismul a triumfat, cînd un mare întunerec învăluie colosala împărăție rusească, tot ce gîndește și speră în această țară, tot ce luptă pentru

---

pra dezvoltărei sociale decît factorul artistic și chiar decît cel intelectual în general, cum am arătat în altă parte (vezi *Concepția materialistă a istoriei*). Aci însă, în acest articol, am specialmente în vedere factorul artistic și intelectual, iar dintre artiști, specialmente pe poeții și scriitorii mari (n.a.).

un viitor mai bun, tot ce suferă în întunericul Siberiei a fost inspirat, a fost educat de aceste două mari curente literare și intelectuale.

A înțeles acum d. Philippide ? Și aș putea să-i mai dau alte exemple. Așa, spre pildă, marele curent literar și intelectual ce s-a format în țările scandinave pe la 1865 și al cărui suflet e Brandes, Björnson, Ibsen și alții.

Dar „Junimea" ! În sensul literar propriu-zis, păstrînd proporțiile, activitatea și influența ei are o asemănare, bineînțeles o slabă asemănare, cu activitatea unui Lessing sau a unui Belinski. Junimiștii de frunte au venit din Germania, Francia, de unde au adus o frumoasă cultură literară, ei au fost influențați, și-au format gustul lor literar după strălucita literatură clasică germană a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder, Heine. Evident că influența lor asupra literaturei noastre, lupta lor cu curentele absurde în poezie, în limbă, nu putea fi decît binefăcătoare, progresivă, aproape revoluționară. Da, desigur, lupta și influența literară a „Junimei" în acest sens are ceva din lupta lui Lessing.

În schimb, întrucît privește spiritul acestui curent, spiritul social, influența lui socială, nu numai că n-a fost în aceeași direcție, dar n-a fost nici indiferent, ci, ceea ce e mai rău, a fost în multe privințe contrariu spiritului lui Lessing și tuturor marilor curente literare și intelectuale ce s-au produs în același sens. „Junimea" s-a răsculat contra formelor goale, contra cuvintelor mari golite de înțeles, pîngărite în gura Cațavencilor și Farfuridilor noștri. „Junimea" s-a sculat contra speculei ce se făcea cu aceste cuvinte.

Decît, tot zeflemisind, bătîndu-și joc, repudiind cuvintele mari, au ajuns să zeflemisească, să repudieze și adevăratul conținut al acestor cuvinte. „Junimea" cu drept cuvînt și-a bătut joc de marile cuvinte *libertate, fraternitate, egalitate,* cari ajungeau un mijloc de exploatare în gura politicianilor noștri puțin scrupuloși ; dar dînd afară aceste cuvinte, „Junimea" le-a dat afară cu conținutul lor cu tot, ori, cum ar zice neamțul : a dat afară apa din copaie împreună cu copilul.

În această privință, „Junimea" s-ar asemăna cu un muzicant care, scîrbit și revoltat cu drept cuvînt de pro-

fanarea, de caricaturizarea genialelor creaţiuni muzicale ale marilor maeştri de către flaşnetarii din stradă, s-ar scîrbi de înseşi capodoperile muzicale şi s-ar întoarce la muzica de acum două sute de ani, confundînd astfel execuţia păcătoasă cu valoarea intrinsecă a unor creaţiuni nemuritoare. Cum această distrugere a conţinutului adînc umanitar, a marilor idealuri umanitare şi sociale a influenţat asupra activităţei politico-sociale a „Junimei", aceasta nu ne priveşte aci, fiindcă aci scriem un articol literar, nu politico-social; aci deci ne interesează influenţa acestui factor asupra „Junimei" *literare şi intelectuale.* Pentru noi e neîndoielnic că această influenţă a fost foarte dezavantagioasă.

În adevăr, Lessing şi literatura clasică germană s-au manifestat ca deschizători de drumuri noi *(bahnbrechend),* nu numai în limba şi forma literară, dar mai ales în fondul, în conţinutul şi spiritul literaturei lor. Ei deschideau orizonturi largi gîndirei şi simpatiei omeneşti, ei luptau în adevăr pentru libertate, frăţie şi egalitate în sensul adevărat al cuvîntului, ei au fost revoluţionari nu numai în formă, ci şi în fond. Ce s-a făcut deci cu acest conţinut preţios, cu spiritul social, cu ideile largi, umanitare, ale lui Lessing? Acestea au fost date afară, după cum am văzut, împreună cu cuvintele mari şi înlocuite cu un conţinut conservativ, cîteodată reacţionar şi în orice caz contrariu celui lessinghian. Şi astfel s-a arătat un fenomen aşa de rar în istoria dezvoltărei literare şi intelectuale, ca un cerc literar şi intelectual, care a fost *bahnbrechend,* cum zic nemţii, progresiv, aproape revoluţionar în lupta pentru limba şi forma literară, a fost conservativ, cîteodată chiar reacţionar, pe cît e vorba de conţinutul ideal şi spiritual, de conţinutul social al acestei forme. Şi astfel, în ţara noastră, unde sunt posibile combinaţiile cele mai stranii, unde e posibilă o constituţie liberală alături de o practică şi de nişte moravuri aproape feudale, unde sunt posibile împerecheri ca *liberal-conservator* etc., s-a făcut posibilă şi împerecherea *Lessing-Schopenhauer.*

Pentru ca în cîteva cuvinte, printr-un singur exemplu, să caracterizăm marea deosebire dintre curentul literar al „Junimei" şi curentele progresive despre care

am vorbit, rog pe cetitorii mei, mai ales pe acei cari cunosc istoria dezvoltărei literare moderne, să-şi închipuiască pe Lessing, Schiller Heine, pe Belinski, Herzen, Cernîşevski, pe Brandes, Björnson, Ibsen etc. semnînd o petiţie în care s-ar cere înfiinţarea pedepsei cu moartea.[1]

Se înţelege că această formă aşa de nouă, cu spiritul şi fondul aşa de vechi, nu putea să ţie casă bună împreună, şi fondul nu putea să n-aibă o influenţă rea asupra formei, asupra dezvoltărei ei. Pentru că, încă o dată, ceea ce a dat putere atît de mare literaturei clasice germane a lui Lessing, Schiller, Goethe, Herder n-a fost numai forma splendidă nouă, ci conţinutul ideal, umanitar, spiritul înalt, ideile mari sociale ce ea conţinea. Însăşi forma a putut să devie aşa de frumoasă mulţumită conţinutului pe care trebuia să-l exprime.

Lipsind acest spirit social, înlocuit cu altul nu numai neasemănător, ci în multe privinţe contrariu, evident că acest conţinut trebuia să influenţeze în rău şi forma, astfel încît chiar influenţa pur literară şi ştiinţifică a „Junimei" a fost mai mică decît ar fi putut fi, luînd în seamă talentele de cari dispunea. Ideile, principiile, idealurile conservative şi schopenhaueriane nu pot să inspire o mare mişcare literară-artistică. Aceasta trebuie să o recunoască chiar aceia cari cred aceste principii salutare în alte privinţe.

Şi dovadă că principiile „Junimei" n-au putut să formeze o puternică legătură spirituală între membrii ei, o legătură care să-i ţină strîns legaţi într-un grup de luptă literară, e faptul că membrii ei s-au despărţit, s-au împrăştiat şi chiar cei mai de seamă s-au apucat de alte afaceri în afară de literatură şi mişcarea intelectuală a ţărei. Şi iată că „Junimea", cu cei mai mulţi membri încă în viaţă, a ajuns să facă parte din istoria trecută a literaturei noastre — ceea ce nu s-a întîmplat iarăşi cu nici un curent puternic literar şi intelectual

[1] Dacă pomenesc aici despre acea petiţie, o fac cu mare neplăcere. Acest fapt a fost de atîtea ori exploatat cu scopuri foarte puţin curate contra junimiştilor. Dar o pomenesc fiindcă singur acest fapt zugrăveşte admirabil enorma diferenţă dintre fondul, spiritul, idealul social al curentului literaro-intelectual al „Junimei" şi al celorlalte curente (n.a.).

ce a existat vreodată. Și astfel, în parte s-a zădărnicit o manifestare literară și intelectuală care ar fi putut să dea cu totul alte roade. Și deci, pe altă cale, ajungem la aceeași concluzie la care am ajuns acum șapte ani în pasajul pe care-l citează d. Philippide, și anume că înrîurirea „Junimei" și roadele ce a adus ea ca un grup literar și intelectual ar fi trebuit să fie mult mai mari decît au fost, avînd în vedere talentele de cari dispunea acest grup. Și una din cauze e că „Junimei" îi lipseau acele idealuri mărețe sociale și umanitare cari însufleteau curentul literaro-intelectual al lui Lessing, *das junge Deutschland*, Belinski-Herzen, Brandes-Ibsen etc. Se înțelege, e ușor a reduce la absurd vorbele adversarului, zicînd : „Dar ce voiți ? Ca «Junimea» să fi produs niște Shakespeari și Goethe, și să lumineze așa deodată țara românească ?" Desigur că nu. Shakespeare ori Goethe sunt niște accidente fericite pe cari-i produc popoarele culte la sute de ani unul, iar o întreagă țară nu se luminează deodată de o sută de grupuri și curente literare. Mai mult, eu însumi în alt articol dovedesc că epoca istorică în care s-au dezvoltat junimiștii a fost defavorabilă pentru o puternică mișcare literară și intelectuală. Deci nu-mi fac în privința aceasta nici o iluzie. Decît, cred și sunt convins că dacă „Junimea" ar fi fost condusă și pătrunsă de înaltele idealuri sociale de cari am vorbit mai sus, rodnicia și influența ei ar fi fost mai însemnată și mai binefăcătoare chiar de la început, ar fi și mai puternică acum, și influența ei s-ar întinde cu mai mare putere de acum înainte.

Aș putea aduce multe exemple din activitatea „Junimei", pentru dovedirea ziselor mele ; îmi lipsește însă spațiul, de aceea voi aduce numai un singur exemplu și acesta e însuși articolul d-lui Philippide, care arată atît de bine adevărul ziselor mele.

În adevăr, *Convorbirile literare*, după cum se știe, sunt organul „Junimei". După douăzeci și cinci de ani de existență a acestei reviste, „Junimea" scoate un număr festival și în acest număr de serbare este și un articol pentru apărarea idealurilor ei, scris de d. Philippide. Ei bine, în tot articolul, d. Philippide arată că nici nu pricepe măcar cuvîntul *idealuri*, îl zeflemisește,

rîde și petrece pe socoteala lui, parcă cine știe ce comicărie ar fi.

„Idealuri — zice d. Philippide — plănuiesc și eu atîtea, cînd n-am nici o treabă, încît mă minunez cum, după teoria d-lui Gherea, nu m-am ales pînă acum măcar un înger." Idealuri dealtmintrelea, după d. Philippide, are fiecare om, numai „unul și-l pune în bani, altul în glorie... mulți în vreo chimeră de egalitate...", și afară de asta, ce trebuie idealuri, mai ales artistului? Iată, de pildă, zice tot d. Philippide, „Goethe și Schiller, niște oameni ca toată lumea, din punct de vedere al idealelor (dacă nu poate ceva mai pe jos)..." Cum nu? O fi învățat și ei la liceul din Bîrlad! Ce trebuie idealuri artistului? urmează d-sa. Iată, Pietro Aretino a fost un pungaș, un escroc, și ce lucruri de seamă a făcut în artă![1] Și în felul acesta apără d. Philippide idealurile „Junimei"! Nu-i vorbă, „Junimea" nu poate să fie învinovățită pentru toate cîte le spune d. Philippide, dar totuși e neîndoielnic că această absolută nepricepere a idealurilor sociale și petrecerea pe socoteala lor e caracteristică pentru un discipol al „Junimei" și e neîndoielnic că și aceasta are o parte bună de vină, dovadă, dealtmintrelea, că acest articol monumental e tipărit în numărul festival al *Convorbirilor*.

---

[1] Ar fi păcat ca să se piardă acest pasaj monumental asupra lui Aretino. Îl reproducem întreg pentru posteritate, pentru ca să se vadă cum a știut d. Philippide, dascăl de românește, să scrie și să apere „Junimea". Iată-l:

„Pietro Aretino, părintele meseriei pe care francezii o numesc *chantage*, cu toată imoralitatea lui, a produs singurele comedii de valoare în secolul al XVI-lea, secolul de aur al literaturei italienești, a introdus cel dintăi, în excelentele sale observații asupra scriitorilor contemporani, metafore din lumea colorilor, a vorbit cel dintăi de conturul, coloritul, relieful unei idei, a unei scrieri, producînd astfel limba criticii literare, de care se servesc chiar cei mai neprihăniți autori astăzi, fără să se gîndească că vorbesc limba — cum să-i zic? — noi n-avem, românii, cuvînt potrivit pentru a exprima valoarea morală a lui Pietro Aretino! Și din acest punct ne vedere a avut și «Junimea» un ideal."

Adică din care punct de vedere, d-le Philippide? (n.a.).

*

Am sfîrșit cu partea a doua a articolului d-lui Philippide, care trata despre „Junimea"; acuma trecem la partea-ntîia, care a fost menită în gîndul autorului să trateze despre idealuri sociale și artist, sau, mai bine, despre netrebnicia idealurilor pentru un artist ca atare.

D. Philippide, după ce citează un pasaj din criticele mele despre idealurile „Junimei", urmează așa: „Acest scriitor confundă idealurile înalte sociale, adecă în limba d-sale socialiste, cu întreaga dezvoltare intelectuală a omului, ca și cum faptul că ar avea cineva idealuri înalte ar fi un talisman care ar face din el în mod necesar un mare artist, scriitor, dispensîndu-l de altă muncă și putere. Eu cred..." Ce crede d. Philippide vom vedea mai pe urmă, ceea ce cred eu însă e că în polemică se cere să expui vederile adversarului într-un mod corect, să nu-i atribui lucruri pe care nu le-a spus și mai ales contrariu celor zise de el. Aceasta cred că e o cerință de corectitudine elementară. D. Philippide pare a nu o recunoaște deloc.

Așadar, eu confund idealurile sociale cu întreaga dezvoltare intelectuală, și după mine idealurile înalte ar fi un talisman, care face pe om scriitor mare fără altă muncă și putere! Oriunde a venit vorba despre idealuri și artist și mai ales chiar în articolul la care răspunde d. Philippide, am insistat asupra faptului că idealurile înalte nu sunt deloc un talisman. „Pentru opera artistică moralizătoare — zic eu în acel articol — se cer deci două condițiuni: înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizător; firește că în ciuda moralității pseudopictorului tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție... în sfîrșit, tabloul va fi o caricatură și numai putere de a moraliza nu va avea." Iată ce zic eu chiar în articolul la care răspunde d. Philippide. Cum se poate să nu fi înțeles dumnealui un pasaj atît de

clar ? Curios. Şi ceea ce e mai curios e că atribuindu-mi o absurditate, o idee absolut contrarie celei pe care am susţinut-o, d-lui în tot articolul, stăruieşte să combată acea absurditate. Solidă polemică !

„Eu cred atît — urmează d. Philippide — că într-un anumit loc şi timp, o operă de valoare este posibilă numai cu condiţia ca cel care se încearcă să o producă să se împărtăşească mai întăi din cultura deja existentă, că adecă un om care, fără ca să cunoască ceea ce se ştie deja pănă acum în matematică, s-ar încerca aşa deodată şi de capul lui să studieze numerele, liniile şi suprafeţele, ar ajunge pănă la tabla lui Pitagora ori poate, dacă ar avea inteligenţa lui Pascal, pănă la cîteva teoreme din geometria lui Euclid, şi dacă ar vrea să-şi anunţe cu zgomot descoperirile, ar deveni ridicul ; *cultura* o cred trebuitoare pentru progresul unei literaturi, şi de la Horaţiu încoace toată lumea tot aşa a crezut-o.“

Aşa crede d. Philippide, iar noi credem că d-lui face aici o confuzie curioasă şi regretabilă, adecă mai mult curioasă decît regretabilă. Confuzia pe care o face d-lui e că amestecă o operă de artă cu o operă ştiinţifică. Această confuzie îi ascunde adevărul dinaintea ochilor. Dacă d-lui ar fi priceput şi aprofundat diferenţa între o operă artistică şi o operă ştiinţifică, atunci neapărat d-sa ar trebui să fie de acord cu mine şi atunci nici articolul n-ar fi văzut lumina zilei, ceea ce în primul rînd ar fi în avantajul d-sale. Şi fiindcă această confuzie şi această diferenţă e aşa de importantă, ne vom opri la ea mai mult.

Se înţelege că pentru o operă ştiinţifică de valoare, trebuie ca creatorul ei să cunoască tot ce s-a făcut pînă la el în aceeaşi ramură ştiinţifică, şi în cazul contrariu pseudosavantul va face o operă ridiculă ; dar nimănui de la Horaţiu încoace, şi sperăm că şi pînă la el, nu i-a venit în gînd să susţină că un poet de geniu va face o operă ridicolă, dacă nu va cunoaşte tot ce s-a scris în literatură pînă la el. Se înţelege că e şi o parte de adevăr aici. Şi eu am susţinut că o largă cultură literară va ridica şi mai mult valoarea creaţiunilor unui artist, dar desigur, nici eu, nici nimeni pe lume n-a susţinut că în cazul contrariu opera unui artist va fi

ridicolă. Robert Burns, cel mai mare poet scoțian și unul din cei mai mari poeți ai Engliterei, a fost un țăran muncitor de pămînt și n-avea decît crîmpeie de cunoștinți literare. Cu toate acestea a produs lucrări geniale. Un țăran român care ar avea aptitudini geniale pentru matematică, dar lipsit absolut de orice cultură, cum este, ar putea să ajungă cu descoperirile lui pînă la tabla înmulțirei și dacă ar anunța descoperirea s-ar face ridicol ; dar țăranul român, care nici n-a auzit de existența vreunei literaturi, creează capete de operă cum sunt *Miorița, Mihu Copilul, Meșterul Manole* etc., care ar putea să figureze cu cinste în orice literatură europeană. De unde această deosebire așa de mare ? Deosebirea provine din însăși deosebirea materialului cu care operează știința de o parte și arta de alta și din deosebirea modului cum lucrează asupra noastră știința și arta. Știința are a face cu cunoștințele omenești, cu producțiunile intelectului omenesc, hotărît progresînde, acumulabile, cari pot să fie strînse și consemnate ; arta (literatură, poezie) are a face cu sentimentele, emoțiunile, pasiunile, dorințele, năzuințele omenești foarte capricioase și variabile după timp și loc, după fiecare om, ele progresează foarte lent și sunt neacumulabile, neconsemnabile etc.

Un om care se ocupă de matematici va găsi în cutare sau cutare volum consemnate toate cunoștințele matematice de la Pitagora pînă în zilele noastre. În care volum vom găsi consemnată gelozia de la Homer pînă în zilele noastre ? Și de aceea un om care vrea să facă o operă de valoare în matematică trebuie negreșit să cunoască întregul lanț al cunoștințelor acumulate, altmintrelea va face o operă ridicolă ; iar artistul care va zugrăvi gelozia, poate să facă o operă de mare valoare necunoscînd nici pe *Othello*. Tocmai această mare deosebire a făcut pe mulți să cadă în exagerația contrarie, nerecunoscînd nici o influență culturei largi asupra creațiunei artistice, ceea ce e desigur iarăși o greșală.

D. Philippide se vede că nici n-a auzit de existența unei întregi școli critice literare care numără partizani celebri ca Taine etc. ...și care susține că cultura științifică distruge arta și talentul artistic.

Modul cum lucrează asupra noastră savantul și artistul, o operă științifică și o operă de artă, e iarăși deosebit. Un savant lucrează asupra intelectului nostru, asupra priceperei noastre și are ca material cu care și prin care lucrează, obiecte, lucruri, fenomene ce au însemnătate pentru oameni într-un mod indirect; astfel sunt cantitățile pentru un matematician, corpurile cerești pentru un astronom, structura și clasificarea plantelor pentru un botanist (despre științele sociale nu vorbim în acest articol). Artistul însă lucrează asupra sentimentelor noastre. Materialul cu care lucrează el e însuși omul, sunt pasiunile, simpatiile, idealurile omenești, năzuințele omului spre bine, frumos, drept, adevăr. Acesta doar e materialul cu care lucrează artistul, scriitorul, poetul; cu acest material și prin el dînsul lucrează asupra oamenilor. Cum se poate dar ca materialul cu care și prin care lucrează el să fie indiferent pentru opera lui, să nu depindă de el însemnătatea operei artistului, trăinicia ei? Cum se poate ca ideile și idealurile sociale să fie indiferente pentru opera artistului? Pentru că ce sunt aceste idealuri sociale decît năzuințe ideale de mai bine în sensul social, năzuințe de iubire omenească, de simpatie, de domnia simțimintelor și instituțiilor frățești între oameni, de dreptate socială? Și toate acestea sunt însuși materialul poeziei.

În privința omului de știință se poate, în adevăr, cu oarecare rezervă, admite aceea ce zice d. Philippide, că adică idealurile sociale, idealurile savantului nu influențează asupra operei lui, care depinde de alte condițiuni. Zic „cu oarecare rezervă", pentru că și d. Philippide poate va admite că un savant, ori un grup de savanți ce vor avea ca ideal progresarea științei în țara lor, spre mai marele bine al semenilor, vor avea șanse să facă mai mult în știință decît aceia care s-ar conduce numai de interesul bănesc. Și iarăși cred că va admite și d. Philippide că în vremurile cînd ocupațiile și descoperirile științifice puteau să atragă după ele tortura inchiziției și moartea, atunci desigur pentru ocupațiile științifice și pentru lățirea cunoștințelor științifice se cereau înalte idealuri sociale și cetățenești. Decît și atunci idealurile savantului aveau o însemnătate indirectă. Pen-

tru vremea noastră, admitem că idealurile savantului n-au a face cu operile lui ştiinţifice, că nu sunt necesare pentru acele opere şi că o descoperire mare ştiinţifică va produce acelaşi efect dacă ar fi făcută de un escroc ca Aretino ori de un om ideal ca Shelley.

În opera unui matematician se înţelege că nu voi căuta idealurile sociale ale savantului, pentru că ele nu pot să fie exprimate în ea şi deci ea nu mi le va sugera. În opera unui poet însă, şi mai ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, şi această operă va tinde să ne sugereze aceleaşi simţiminte, aceleaşi idei şi idealuri. Şi dacă e aşa, şi aşa este, atunci e evident că cu cît sentimentele exprimate în opera artistului sunt mai umane, mai nobile, cu cît ideile şi idealurile exprimate în ea sunt mai largi, cu atîta opera artistică e mai trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai preţioasă. De la opera unui matematician voi cere să fie la înălţimea ştiinţifică a epocei, pentru a nu falşifica cunoştinţele şi inteligenţa oamenilor; de la opera unui mare poet cer să fie la înălţimea sentimentală şi ideală a epocei, spre a nu falşifica simţimintele şi idealurile oamenilor. Aceasta, sper, e clar ca lumina zilei.

Se înţelege, nu voi căuta înălţimea ideală a artistului într-o descriere a unui peisaj, dar după cît ştiu, nici un mare poet, dintr-aceia cari fac mîndria omenirei, nu s-au ocupat numai cu peisaje, ci au vorbit şi au fost preocupaţi de sentimentele, de destinele, de simpatiile, de idealurile omeneşti. Se înţelege iarăşi că nu cad deloc în exageraţie, făcînd din idealurile înalte un talisman. În contra acestei absurdităţi m-am ridicat de mai multe ori şi noi am văzut deja ce bine m-a înţeles d. Philippide.

Şi iarăşi se înţelege că, spre pildă, puterea de a sugera imagini şi sentimente e cea dintîi condiţie fără de care nici nu poate exista un artist scriitor. Şi cu cît e mai mare această putere, cu atît e mai mare şi artistul; decît, din doi artişti cu aceeaşi putere, cu permisiunea d-lui Philippide, îmi permit a crede că e preferabil acela care are idealuri sociale mai înalte şi cred că acesta din urmă va fi şi un poet mai mare şi opera lui va fi mai frumoasă, mai durabilă.

C-da 5631 coala 15

Între Aretino și Alfieri prefer pe cel din urmă, deși după puterea artistică Alfieri poate n-a fost mai mare decît Aretino; dar Alfieri, prin operile lui artistice, a chemat la deșteptare Italia din acea degradare pentru care a lucrat între alții și Aretino, Pulci, Lodovico Dolce etc. Și de aceea vorbind de Aretino, un critic mai pricepător va zice: „Păcat, dacă n-ar fi fost așa de degradat și desfrînat, ar fi putut produce o operă care ar fi rămas". Se înțelege că d. Philippide gîndește cu totul altmintrelea. După d-lui, „de la idealul scriitorului atîrnă numai direcția în care lucrează un om, adecă un patriot va produce scrieri patriotice, un om religios va scrie lucruri evlavioase, și tot așa mai departe, dar cît de durabile, adecă adevărate și înțelese și frumoase vor fi scrierile aceasta atîrnă de atîtea împrejurări independente de idealurile scriitorului (cultură, inteligență, bani, sănătate, gust de a scrie etc.)". Nu știu, zău, ce-i vor fi făcut d-lui Philippide ideile și idealurile, că tare le persecută. Închipuiți-vă numai: însemnătatea, durabilitatea unei opere artistice poate să depindă de orice voiți — de cultură, bani, sănătate, gust, statură, dantură, numai de idealurile artistului, de idealurile încorporate în opera artistului, nu. Parcă idealurile sociale nu sunt și ele o parte a dezvoltărei culturale, în sensul larg al cuvîntului. Și parcă nu tot cu atîta drept pot să spun și eu că de la *gustul* artistului va depinde forma scrierilor lui, dacă va scrie proză sau versuri, poeme sau drame etc. ...iar însemnătatea scrierei va depinde de altele ș.a.m.d. Cum vedem, greșeala consistă în eliminarea unui element al operei artistice, pentru a recunoaște însemnătatea operei numai elementelor cari au mai rămas. D. Philippide și alții de puterea analitică a d-sale elimineză un element constitutiv al unei opere artistice, și văzînd ori crezînd că și după această eliminare opera urmează a fi însemnată, conchid că elementul eliminat n-are nimic de-a face cu însemnătatea operei. E tot așa de logic ca și cînd cineva și-ar smulge o șuviță de păr și, văzînd că n-a chelit, ar scoate concluzia că a fi chel, sau nu, nu depinde de păr.

Desfacerea unui tot în elementele lui constitutive e o necesitate a gîndirei, a cunoașterei; în aceasta doar

consistă analiza. Decît, nefiind dat tuturor capetelor să fie analitice, multe ciudățenii s-au întîmplat în manifestările gîndirei omenești, mai ales în filozofie și estetică. Așa, spre pildă, esteticianii metafizici, după ce descompun opera artistică în elementele ei, încep să elimineze aceste elemente unul după altul, și după ce le-au eliminat pe toate, cînd n-a mai rămas nimic, acest nimic a fost botezat forma ideală transcendentală, vecinică etc. ...Și mai frumos e că pentru esteticianii metafizici tocmai acest nimic constituie esența artei. De aceeași ordine de idei și greșeli e și despărțirea formei de fond în opera de artă. Nepricepînd unii, adecă mulți, că forma și fondul în artă pot să fie despărțite numai în abstracție, că în realitate e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă, le separă și caută în formă însemnătatea și înțelesul artei, iar fondul pentru ei e secundar, e accidental, esența e forma. Acestei concepții greșite se datorește formula artă pentru artă.

Alții, revoltați contra acestei concepții falșe și a formulei înguste, cad într-o exagerare contrarie și comit o greșeală identică. Despărțind forma de fond, ei, ca protest contra formulei artă pentru artă, care vede esența artei în formă, văd esența în fond. Fondul e esențial, forma e accidentală ; oricum ar fi forma, fondul să fie însemnat. Și, ca rezultat, s-au apucat să dea rețete și teze cu cari ar trebui să umple artistul producțiunile lui artistice. Și cîtă gîndire, cîtă luptă a trebuit pentru ca să ajungem la acest mare dar simplu și clar adevăr, cum sunt dealtmintrelea toate adevărurile mari, că forma și fondul nu pot să fie despărțite unul de altul decît în abstracție, că frumosul unei opere de artă consistă tocmai în armonia formei și fondului, că forma și fondul deopotrivă ajută și constituie chiar însemnătatea și frumosul unei opere.

Deci, cea mai mare, mai adevărată, mai însemnată operă artistică ce s-ar putea măcar imagina într-o anumită epocă e aceea care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă și cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gîndiri, idealuri la cari s-ar fi putut ajunge în acea epocă. Ce simplu și ce clar adevăr ! Și cît de puțini sunt acei cari l-au pă-

truns și cît de mulți sunt aceia cari vorbesc papagalicește despre armonia formei și fondului, cari repetă chiar adevărurile de mai sus, dar cari cad în cele mai absurde greșeli cînd e vorba de a aplica aceste adevăruri, și cîți sunt acei cari fac greșeli aproape tot așa de mari ca și cele făcute de d. Philippide.

Închipuiți-vă numai ! Idealurile artistului, idealurile încorporate în opera artistică n-au nimic de-a face cu însemnătatea, frumusețea, durabilitatea operei !

Să luăm de pildă geniala poemă a lui Shelley : *Laon and Cythna*. În această poemă, într-o formă genială sunt încorporate imensa iubire a poetului și marea lui compătimire pentru tot ce suferă și plînge, iubirea nemăsurată de adevăr și libertate, ura contra nedreptății și apăsării, înaltele și neînfrînatele năzuințe spre dezrobirea, spre dreptatea socială, spre frăția omenească. Acum scoateți din poemă acele idealuri ale artistului de iubire, de libertate, de dreptate socială, idealuri cari după d. Philippide n-au nimic a face cu însemnătatea și durabilitatea operei artistice, și spuneți ce va rămînea. Va rămînea forma, versurile geniale... Dar această formă, aceste versuri sunt inspirate tocmai de idealurile artistului, aceste versuri exprimă acele idealuri, ele deci nu pot rămîne cînd dispare ceea ce ele exprimă. Atunci ce va rămînea ? Poate ar putea să spuie d. Philippide.

Pentru a dovedi teza d-sale, că idealurile n-au nimic de-a face cu însemnătatea operei de artă, d. Philippide aleargă tocmai la literatura antică, la greci, crezînd că măcar în vremurile atît de îndepărtate să-și găsească un argument pentru teza ce susține. Puteți să vă închipuiți ce i se va întîmpla sărmanei literaturi grecești, cînd o va caracteriza din punctul de vedere al idealurilor sociale și morale d. Philippide. Ascultați numai : „...Homer — zice d-sa — unde tot idealul stă în mîncare multă și în bătaie, apoi teatrul lui Eschil — Sofocle cu fatalitatea — ce mai ideal ! — și teatrul lui Euripide cu deznădăjduirea și scepticismul..." De discutat idealurile în artă, bineînțeles, cu d. Philippide nu voi mai discuta, așa, în treacăt numai, îi voi aduce opinia unui cunoscător care a studiat literatura antică tocmai din acest punct de vedere. Lucien Arréat, în frumoasa

sa carte *La morale dans le drame, l'épopée et le roman*, rezumează astfel studiul său asupra epopeei și dramei antice :

„Am arătat de la început în epopeea și drama primitivă expresiunea *marilor scopuri sociale*. Aceasta înseamnă, precum fără îndoială s-a observat, a studia sentimentele în obiectul lor, acțiunea omenească în rezultatele ei și dacă pot zice astfel, datoria în înfățișarea ei exterioară. Sfințenia mormintelor, trăinicia familiei, puterea cetății sunt scopurile pozitive de cari încă se călăuzește pasiunea în tragedia antică !"

E curios cît de mici par toate văzute prin prisma d-lui Philippide, la ce proporții reduce d-sa tot ce atinge ! Idealurile epopeei și tragediei grece sunt mîncarea, bătaia și scepticismul. Goethe și Schiller, după idealuri, sunt ca toți oamenii, dacă nu mai jos, socialismul e un fel de sectantism, socialiștii niște sectanți caraghioși ș.a.m.d.

Pe oamenii mari ca și pe oamenii mai puțin însemnați, dar cari ies din făgașul comun, trebuie să-i judecăm după măsura pe care ne-o dă genialul Hegel pentru oamenii istorici. „Oamenii istorici — zice Hegel — trebuiesc judecați după principiile generale cari constituiesc esența intereselor și pasiunilor lor. Ei sunt oameni mari pentru că au săvîrșit lucruri mari și nu închipuit, ci în adevărat și necesar mari... Care dascăl de școală nu s-a încumetat de a dovedi, luînd ca exemplu pe Alexandru Macedon și Iuliu Cesar, că acești oameni au fost împinși de cutare sau cutare pasiuni și de aceea au fost imorali. De unde urmează imediat că el n-are aceste pasiuni, și dovadă e că n-a supus Asia și n-a învins nici pe Darius, nici pe Porus, ci trăiește binișor și lasă pe alții să trăiască."

Noi n-avem nimic de zis, să trăiască cu toții, și oamenii mari și oamenii însemnați și oamenii de talent și dascălii de școli de cari ne vorbește Hegel, îndeplinindu-și fiecare menirea pe pămînt, după cum e dat fiecăruia, după organizația lui. Așa e și la alte specii animale, spre pildă la păsări. Sunt între păsări șoimi, vulturi, dar sunt și păsări domestice : găini, rațe, curci. Cele dîntăi, sus de tot, deasupra piscurilor uriașe, se

scaldă în aerul dimineței uitîndu-se în depărtările albastre, unde li se deschid orizonturi imense. Cele din urmă se plimbă prin curtea din dos uitîndu-se la uluci, fiecare împlinindu-și menirea după organizația ei. Atît numai, să nu se compare rața cu vulturul, să nu zică rața : „Vulturul ? Dar ce e vulturul ? Un nespălat ! De cînd mă scald în copaie, n-a venit măcar o dată să se scufunde și el cu mine !“ Și să zică iarăși găina : „Șoimii ? Dar ce sunt ei ? Păsări ca toate păsările, dacă nu cumva ceva mai pe jos. Și ei acolo sus se plimbă prin curte, scormonind cojile de cartofi pe cari le aruncă slujnica din bucătărie !“ Asta nu trebuie să facă, încolo să trăiască cu toții. Decît, îți faci și următorul raționament : găina numai atunci nu s-ar compara cu șoimul cînd ar pricepe ce e șoimul ; dar dacă ar pricepe, atunci n-ar mai fi găină ! Grea dilemă !

Dealtmintrelea toate acestea nu sunt deloc în chestie.

Vezi cît de molipsitoare sunt exemplele rele ! Avînd a face cu digresiunile d-lui Philippide, m-am molipsit și am ajuns și eu să le fac, și din polemica cu d-sa am ajuns la păsările domestice.

Cititorul n-are decît să facă cu digresiunile mele ceea ce am făcut eu cu digresiunile d-lui Philippide — să le elimineze.

Apărut în *Literatură și știință*,
tom I, 1893.

ASUPRA MIȘCĂRII LITERARE ȘI ȘTIINȚIFICE

Seceta literară și științifică, sărăcia mișcării noastre literare contemporane e în afară de orice îndoială și, desigur, puțini se vor găsi cari să nege acest fapt, pe cît de trist pe atît de adevărat.

Nu-i vorbă, în privința mișcării științifice propriu-zise se vor găsi unii cari nu ne vor da dreptate.

Numărul școlilor și al școlarilor crește necontenit, universitățile noastre se îmbunătățesc foarte mult, o mulțime de tineri ne vin din străinătate înarmați cu toată știința europeană ; n-ar fi deci nedrept de a vorbi de lipsa unei mișcări științifice la noi ?

Neîndoielnic că cei ce vor vorbi așa vor avea o mare doză de dreptate. Că instrucția se întinde la noi — cam încet, nu e vorbă, dar totuși se întinde — nu mai încape discuție ; că universitățile noastre se îmbunătățesc foarte mult e poate mai puțin sigur, admitem însă și asta ; dar de aci și pînă la o mișcare științifică în adevăratul înțeles al cuvîntului mai e un pas și un pas foarte important. Pentru că aceea ce deosebește mai ales o mișcare științifică într-o societate e entuziasmul, e iubirea dezinteresată pentru știință, atît din partea celor cari o predau, cît și din partea celor cari o învață.

Cînd tinerimea cultă venea entuziasmată din toate colțurile Germaniei pentru a asculta pe marii dascăli Fichte ori Hegel, era desigur o frumoasă mișcare științifică. Dorul de lumină și de adevăr însuflețea această

tinerime ; dorul de a răspîndi lumina și adevărul însufleţea pe marii ei învăţaţi.

Cînd bătrînul dascăl Gheorghe Lazăr dădea învăţătură într-o casă veche prin crăpăturile căreia șuiera vîntul de iarnă, ghemuiţi de frig și el și cei ce-l ascultau, dar pătrunși cu toţii de același dor de adevăr și de lumină pentru ei și pentru neamul lor — era un început de mișcare culturală. Acest început era sărac, foarte sărac, dar era începutul unei adevărate mișcări literare și științifice care a dat roade frumoase.

Azi însă, în cele mai multe cazuri, un profesor își dă ceasul lui regulamentar de muncă numai pentru că e plătit — și aceasta cînd nu poate să se eschiveze. Cei ce învaţă, învaţă iarăși pentru că n-au încotro : trebuie să-și facă o carieră, să ia o fată cu zestre și pentru asta trebuie diplomă.

Odată diploma luată, diplomatul azvîrle cărţile în foc, uită ceea ce a învăţat, afară doar de ceea ce îi cere meseria.

Azi, cînd dascălul dă învăţătură numai pentru leafă, cînd elevii nu învaţă decît pentru ca să ajungă să ia leafă, iar publicul nu învaţă deloc — e greu de vorbit de o mișcare științifică în adevăratul înţeles al cuvîntului, oricît s-ar fi întins învăţătura *ca meserie*. Științei noastre de azi îi lipsește o dezinteresată iubire de știinţă, năzuinţe înalte și entuziasm științific pentru a deveni o adevărată mișcare științifică.

Dar dacă despre sărăcia mișcării noastre științifice mai poate fi îndoială, în privinţa secetei literare suntem cu toţii de acord.

Scriitori de valoare avem puţini, și acei puţini scriu așa de rar, iar aceste scrieri rare sunt primite de public cu atîta indiferenţă ! Și astfel, amîndoi factorii unei mișcări literare și științifice ne lipsesc deopotrivă : literaţii și producţiunile literare, de o parte, și un public către care s-ar adresa aceste producţiuni, de altă parte.

Care și unde e pricina acestui fenomen întristător ?

Cauza sărăciei noastre literare, zic unii, e că scriitorii noștri mai de valoare nu scriu. Cu alte cuvinte, cauza sărăciei noastre literare e lipsa literaturii, ori —

parafrazînd o spirituală expresie a lui Caragiale — o națiune fără literatură va să zică că nu o are!

Alții, mai pricepuți și cu mai multă dreptate, găsesc cauza acestei stagnații în indiferența publicului. De cîte ori n-am auzit pe puținii noștri scriitori de talent zicînd: „Să scrii, să lucrezi, să-ți istovești toate forțele sufletești? Dar pentru cine? Dar pentru ce?"

...dacă, după nopți de trudă,
Migălind vorbă cu vorbă c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ți legi în stihuri vro durere sau vrun vis,
Nu-ți întemeia o lume de iluzii pe ce-ai scris...

„Fiecare e ocupat cu trebile lui, cu interesele de toate zilele, astfel că pentru interesele intelectuale și estetice nu-i rămîne nici vreme, nici bunăvoință și nici pricepere. O carte care iese de sub tipar, o piesă ce se reprezintă la teatru face să se vorbească de ea două-trei zile, și asta încă e mult și numai dacă reporterii de gazete, transformați în critici artistici, vor binevoi să spuie cîteva vorbe în gazetele respective.

Îndemnul moral lipsește dar. Dar îndemnul material? Nici atîta. Opera de valoare, tipărită într-un număr ridicul de exemplare, se vinde în cinci ani... dacă nu rămîne nevîndută pentru vecie. Pentru cine dar să scrii și pentru ce!"

Astfel zic scriitorii noștri de talent și desigur că în vorbele lor e o bună parte de dreptate.

Un lucru numai: aceste căinări nu răspund la întrebarea noastră, nu ne dau cauza adevărată a secetei literare și intelectuale.

Indiferența publicului? Dar de ce publicul e azi așa de indiferent pentru producțiunile artistice, cînd cu treizeci ori patruzeci de ani înainte arăta un interes așa de mare pentru Alecsandri și alții? Cu explicațiile date însemnează a te învîrti într-un cerc vițios: publicul nu citește pentru că nu se produce și nu se produce pentru că nu se citește.

O mișcare literară ori științifică cuprinde deopotrivă pe amîndoi factorii ori — în termeni economici — cuprinde deopotrivă și pe producătorii literari și pe consumatori. O societate produce și scriitori și cetitori, cari

influențează unii asupra altora și, împreună, formează ceea ce numim mișcare literară ori mișcare științifică.

Că o mișcare literară fără literați e un nonsens pricepe oricine; dar că o mișcare literară fără cetitori e iarăși o imposibilitate, pentru unii nu-i tot așa de clar. Cauza acestei nepriceperi e că în toate istoriile literare se analizează numai scriitorii fiecărei epoce, nu însă și publicul cetitor, parcă acesta din urmă nici n-ar exista. Adevărul e însă că publicul e tot așa de important ca și scriitorii.

În acest dublu sens înțelegem mișcarea literară și științifică și în acest sens vom căuta pricina sărăciei în mișcarea noastră literară și intelectuală de azi.

*

Mișcarea literară fiind un fenomen social, în viața socială deci trebuie să căutăm condițiunile existenței ei, precum și cauzele înfloririi ori decadenței literare.

Să aruncăm, deci, o scurtă privire asupra vieții noastre sociale de acum patruzeci ori cincizeci de ani.

După 1848, noi am intrat definitiv în curentul vieții europene. O întreagă întocmire socială bazată pe iobăgie, asemănătoare cu feodalismul european, a căzut și a fost înlocuită cu o altă întocmire, numită în mod obișnuit întocmirea burgheză, democrată; formele politico-sociale feodale iobăgiste au fost înlocuite prin formele moderne occidentale. Această transformare socială, săvîrșită de aceia pe cari de obicei îi numim „generația de la 48", e asemănătoare în multe privințe cu transformarea operată și în Franța la 1789—1793 de burghezimea revoluționară de atunci. Zicem „asemănătoare în multe privințe" și nu de tot, pentru că sunt și deosebiri însemnate provocate de diferența între felul dezvoltării istorice a țării noastre și a occidentului european.

Asupra unora din aceste esențiale deosebiri vom insista chiar aici, cît va fi nevoie pentru țelul acestui articol.

Dar nu numai prefacerea noastră socială era în unele privințe deosebită de cea europeană, ci și lupta generației de la 1848 era în multe privințe deosebită de lupta revoluționarilor burgheji din occidentul Europei. În unele privințe, această luptă era mult mai ușoară, în altele mai

grea. Esențială deosebire e și următoarea : pe cînd burghezimea revoluționară europeană se lupta pentru doborîrea unei întocmiri sociale și înlocuirea ei prin alta, la noi, generația de la 48 ducea, afară de aceasta, și o luptă pentru redeșteptarea și liberarea națională.

Așadar, generația de la 48 a avut două scopuri de cea mai mare însemnătate : transformarea unei întregi întocmiri sociale și redeșteptarea națională. Fiecare din aceste scopuri în parte e în stare să provoace o puternică mișcare intelectuală. Ce să mai zicem cînd ele amîndouă devin idealul, scopul generației de la 1848 ! Mai ales deșteptarea națională a fost totdeauna un puternic factor al unei mișcări literare — fapt care, dealtmintrelea, e ușor de explicat. Mai întîi, e însuflețirea dacă nu a națiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte și simțitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoțional al unei însemnate părți din națiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică. O mulțime de oameni sunt însuflețiți de același ideal, au aceeași mare dorință, forțele lor sufletești lucrează în aceeași direcție și de aceea e la ei o cerință sufletească de a comunica unul cu altul, de a-și spune dorințele, de a-și manifesta simțirile, emoțiunile, speranțele.

E evident însă că cel mai prielnic mod de manifestare și comunicare emoțională între oameni e cuvîntul sfînt și inspirat al poeziei.

Afară de aceasta, literatura are de multe ori o mare importanță utilitară, politică. De multe ori un popor ce se redeșteaptă trebuie să arate că există și că are dreptul la existență, și una din cele mai bune dovezi e și literatura lui și mai ales literatura populară. Și de aceea iarăși în timpul redeșteptării naționale există o tendință de a se întoarce către izvoarele vii și sănătoase ale poeziei populare. Așa a fost la alții : în Polonia, în Germania, în Danemarca, în Serbia, în Boemia, așa a fost și la noi.

Ca să vedem ce puternic curent literar s-a creat în această epocă istorică numită epoca de la 1848, n-avem decît să pomenim pe aceia cari au scris atunci, pe poeții epocei. Heliade Rădulescu e poet, Gr. Alexandrescu poet, Alecsandri poet, Bolliac poet, Rosetti, Negri, toți capii mișcării revoluționare democrato-burgheze și naționale

sunt poeți. Aceia cari nu făceau versuri, Ion Ghica, Kogălniceanu, Bălcescu și alții creează proza română. Alecsandri descopere creațiunea marelui nostru poet anonim, țărănimea. E un elan, e un entuziasm, e o speranță în viitor, chiar în acele creațiuni care deplîngeau prezentul.

După spiritul ei, această literatură cu drept cuvînt poate fi numită literatura ideologilor burghezi de la 1848.

Pentru fruntașii mișcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere : era un instrument de luptă, era o armă puternică de deșteptare, o armă politică și morală totdeodată. Și această literatură se adresa unui public cetitor care gîndea, ca și scriitorii lui, care avea aceleași năzuințe, același dor. Cuvintele calde ale poeților găseau răsunet în inima caldă a publicului, era o armonie complectă între acești doi factori necesari pentru producerea unei mișcări literare, și iată pentru ce epoca de la 1848 ne-a dat o mișcare literară în adevăratul sens al cuvîntului, o mișcare puternică și rodnică.

Această mișcare îndeplinește toate condițiunile ce se cer unei adevărate mișcări literare ; ea a izvorît din nevoile vieții sociale de atunci și, la rîndul ei, a influențat această viață ; ea a avut amîndoi factorii necesari și în armonie între ei — publicul cititor și literații.

E adevărat că cercul la care se adresa literatura aceea era foarte restrîns și aceasta scade, bineînțeles, din însemnătatea ei, dar însemnătatea numerică a publicului cetitor, dacă e un factor important nu e însă un factor unic și exclusiv. Erau așa de puțini cetățenii liberi ai Atenei, și Atena a fost doar patria celei mai mari înfloriri și mișcări artistice pe care a văzut-o vreodată omenirea !

Așadar, mișcarea literară și intelectuală a generațiunii de la 1848 a fost o mișcare adevărată în toată puterea cuvîntului. Dar ea n-a putut să trăiască mult mai multă vreme decît au dăinuit cauzele sociale cari i-au dat naștere, cari i-au dat puterea și vlaga.

*

Generația de la 1848 a avut fericirea, așa de rară în istoria omenirii, de a-și vedea visul realizat și încă realizat mai în totalitatea lui.

Întocmirea socială veche e răsturnată, înlocuită cu alta, iar după Unirea Principatelor, România ajunge o națiune de sine stătătoare.

Odată introdusă întocmirea democrată burgheză, trebuia să se arate deosebirea dintre noi și occidentul Europei, deosebire despre care am pomenit mai sus și pe care am arătat-o în articolul meu despre Caragiale. În Europa occidentală, transformarea burgheză a societății a fost făcută de însăși burghezimea bogată, puternică, cultă, care după o luptă de mai bine de trei veacuri a învins feodalismul și și-a croit o întocmire socială proprie intereselor ei, mișcării ei triumfătoare. La noi însă, doborîrea iobăgiei, a feodalismului nostru național, n-a fost făcută atîta de burghezime, care era puțin numeroasă, săracă, incultă. La noi, întocmirea nouă a fost introdusă de o seamă de tineri cu o cultură europeană, în parte fii de boieri. Aceștia, bazați pe mica burghezime, pe meseriași, dar mai ales ajutați de un fapt absolut hotărîtor, și anume că întocmirea burgheză era pe atunci triumfătoare în statele puternice și civilizate, au introdus aceeași întocmire și la noi.

Așadar, am căpătat instituțiile burgheze, fără să avem o burghezime puternică ; instituțiile burgheze, însă, fără burghezime stăteau fără bază, atîrnau, cum am zice, în aer.

Pentru ca instituțiile să capete o bază solidă, trebuia creată o burghezime puternică, cerință ușurată foarte mult prin instituțiile nouă introduse. Astfel, crearea unei burghezimi devenea o necesitate istorică, era inevitabilă. Puterea burghezimii însă, după cum se știe, consistă în primul rînd în avere, și de aceea lozinca era dată de însuși momentul istoric : „*enrichissez-vous !*“

Se înțelege, tînăra noastră burghezime nu s-a lăsat mult să fie poftită ca să înceapă alergarea după îmbogățire.

Cum s-a făcut și se face îmbogățirea asta nu ne privește. Aici avem a face cu fenomenele politico-sociale, numai atîta întrucît ne sunt necesare pentru explicarea mișcării noastre intelectuale și literare.

Dacă pentru a da un conținut real noei întocmiri sociale, se cerea, de o parte, o burghezime puternică, de

altă parte se cereau și o mulțime de instituții politice, juridice, financiare, precum și oamenii cari să conducă aceste instituții. Se cer prefecți, subprefecți, judecători, avocați, directori, subdirectori, deputați, senatori etc., etc.[1]

Deci, dacă burghezimea s-a pus pe făcut avere, cei mai culți din păturile sociale suprapuse, chiar sub conducerea oamenilor cari aparțineau și aparțin generației de la 1848, au început să organizeze statul modern — și astfel s-a creat o ocupație care a luat proporții mari în țară la noi : *politica* și o ocupație ale cărei proporții sunt curat îngrijitoare : *politicianismul.*

Dealtfel, aceste două îndeletniciri, politica și politicianismul pe de o parte, și îmbogățirea pe de alta, se împăcau perfect, treceau una într-alta, se confundau împreună. Bineînțeles, însă, crearea unei burghezimi puternice și a unor instituțiuni corespunzătoare nu se săvîrșește nici într-un an, nici în doi ; e un proces care durează mult și care absoarbe toată activitatea claselor suprapuse.

Dar ce s-a făcut în timpul desfășurării acestui proces cu mișcarea noastră literară începută sub niște auspicii așa de frumoase ? Această mișcare decădea, decădea mereu. Și cauza acestei decăderi e lesne de găsit.

Literatura pe care am numit-o a ideologilor burghezi și-a avut obîrșia în năzuințele naționale și în năzuința de a crea o societate burgheză, năzuințe cari, și una și alta, s-au realizat. Ce avea dar de căutat copilul acesta frumos, ideolog, în proza de multe ori foarte puțin curată a vieții noua practice ?

Și afară de aceasta, clasele cari ar fi putut da viață și consistență mișcării literare erau ocupate cu alte afaceri, dacă nu mai serioase, apoi desigur mai mănoase. Dealtmintrelea, aceea ce a distrus această mișcare literară nu-i

[1] Pentru toate aceste funcții sociale se cere o anumită cultură științifică. Deci viața socială modernă cerea întinderea științei, ea cerea oameni cu oarecare cultură științifică și oameni cu avere. De aceea s-au creat și unii și alții. Împreună însă cu oamenii de știință, cu profesiile libere, s-a creat un fatal proletariat intelectual, care — precum vom vedea — e menit să joace un rol hotărîtor în mișcarea noastră literară și intelectuală (n.a.)

atîta absorbirea prin ocupații, cît felul ocupației. Sunt puține ocupații și preocupații omenești cari să se-mpace așa de puțin cu poezia, cu literatura, cu arta în general, ca ocupația și preocupația de a face bani, ca alergarea după îmbogățire. Munca fizică, munca cîmpului, spre pildă — dacă nu e excesivă, dacă nu e făcută în condițiuni distrugătoare — poate să se împace cu crearea poetică și să producă o admirabilă poezie, cum a produs-o și țărănimea noastră. Lupta, războiul, care pare a fi o-ndeletnicire așa de puțin priincioasă pentru dezvoltarea poeziei, a produs însă o întreagă și imensă literatură, numită epopee — pe cînd negoțul și îmbogățirea i-au fost fatale. Cine a auzit vreodată de epopeea cotului de măsurat, de poema tejghelei, a contuarului ? Cel mult doar de epopeea contractelor agricole !

Înavuțirea burgheză poate dezvolta alte facultăți omenești : prevedere, inteligență, energie ; pentru poezie însă ea e moartea. Pentru un negustor, pentru un arendaș îmbogățit — un poet, un artist e un trîndav, un parazit, iar literatura o distracție stricătoare de moravuri. Pentru un burghez îmbogățit, dar mai cult, literatura e o distracție, cînd n-ai ceva mai bun de făcut.

Într-o asemenea atmosferă, o mișcare literară nu poate exista. Se înțelege, mișcarea literară a ideologilor de la 1848 nu s-a stins deodată : mișcările intelectuale nici nu se încep nici nu se sfîrșesc într-un singur moment.

S-a urmat a se scrie pe de o parte în puterea inerției, iar pe de alta în puterea convingerii idealiste, ce, între altele, a însuflețit generația de la 1848, că transformarea socială și renașterea națională trebuie să fie începutul unei dezvoltări bogate în toate privințele : politice, economice, artistice.

Cîte puțin, cîntăreții au băgat de seamă că nu-i ascultă nimeni și au început să amuțească. Singur Alecsandri a urmat a crea cînd nu-l mai ascultau, dar a sfîrșit prin a-și strămuta muza la romani, spre a cînta pe Horațiu și pe Ovidiu. Într-un mod indirect, conștient ori inconștient, Alecsandri a recunoscut că epoca aceasta nu-i pentru poezia lui, nici poezia pentru epocă.

*

Întocmirea nouă a vieții sociale introduse la noi a revoluționat relațiile sociale, a produs forme și fenomene sociale deosebite de cele vechi și deci a dat naștere la noi idei, simțiri, idealuri, revolte sufletești, care toate își au rădăcina în noua viață socială.

Toate aceste manifestări sufletești cer o formulă poetică în care să fie exprimate, cer o nouă manifestare literară, își cer poeții lor. Și această manifestare literară s-a produs de o altă clasă, cu alți artiști, cu alte forme petice.

La această nouă manifestare literară trecem acum.

*

Epoca socială modernă, burgheză, capitalistă, democrată și cum îi mai zice, e judecată în felurite chipuri. Într-o privință însă mai toți judecătorii vor fi de acord și anume că multe bunătăți, dar multe rele a adus ea societății.

Această epocă burgheză a lățit cultura, a ridicat colosal productivitatea muncii, a învins natura, a creat bogății enorme, a pus în comunicație ușoară nu numai pe oamenii aceluiași continent, ci și pe locuitorii diferitelor continente, a produs adevărate minuni ale spiritului născocitor omenesc. Dar tot această epocă a produs rele tot așa de evidente : ea a proletarizat pe micii cultivatori de pământ, a proletarizat pe meseriași, cari n-au fost în stare să susție concurența cu industriașii, a creat un proletariat intelectual, a adus o mare nesiguranță a vieții materiale, o mare inegalitate economică, a enervat caracterele, a dezvoltat în oameni egoismul, lăcomia etc.

Noi nu judecăm aci epoca aceasta. Desigur că, cu toate relele, ea a fost un imens pas spre progres, dar repet, aci n-o judecăm ci numai constatăm faptele.

Oriunde s-ar introduce această întocmire socială, ea trebuie să dea *grosso modo* același rezultat, cu aceeași siguranță cu care anumite cauze *trebuie* să producă un efect anumit.

Întocmirea socială introdusă la noi trebuia să dea și a dat aceleași efecte ca și în Europa, cu acea deosebire mare

şi defavorabilă nouă că efectele rele s-au arătat mai puternice şi mai înainte decît cele bune.

Proletarizarea maselor în occidentul Europei, inegalitatea economică, creşterea nesiguranţei vieţii, luxul enervant şi conrupător şi toate celelalte efecte rele ale civilizaţiei burgheze, s-au săvîrşit acolo sub fluieratul ieşit din ogeagurile unor fabrici imense, în zgomotul unei civilizaţii strălucitoare, unei culturi economice şi ştiinţifice orbitoare. La noi însă s-au întîmplat numai toate relele, iar cultura mare economică şi ştiinţifică, strălucita civilizaţie europeană se lasă aşteptată şi acuma. Ce să mai zicem dar de început !

Ei bine, noua stare socială creată în ţara asta trebuia necesar să dea o manifestare literară cu un caracter nou. Această manifestare, după caracteru-i social, putea fi de două feluri, după clasa ori după clasele care ar fi produs-o. Produsă de clasele triumfătoare în folosul cărora a venit noua stare de lucruri, manifestarea literară ar exprima, într-un fel ori într-altul, triumful acestor clase. Ea ar fi liniştită, senină, plină de idealizarea noei stări de lucruri, mai ales însă ar fi o literatură aducătoare de plăceri neturburătoare, ar fi un inel foarte caracteristic în lanţul plăcerilor celor ce benchetuiesc la ospăţul vieţii. Bineînţeles, nu vreau să zic că literatura asta trebuie să fie lipsită de talent : valoarea ei artistică, după cum e valoarea oricărei creaţiuni artistice, depinde în primul rînd de talentul artiştilor. Noi vorbim numai de *caracterul* acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei artistică, şi desigur acesta este caracterul pe care l-ar fi avut o manifestare literară produsă de clasele triumfătoare. În schimb, produsă de clasele nedreptăţite, manifestarea literară trebuie să fie plină de nelinişte, de durere, de revoltă.

Am văzut însă că clasele triumfătoare, prea ocupate cu alte treburi, nu puteau da o manifestare literară ; rămînea, deci, posibilă numai manifestarea literară a claselor nedreptăţite.

Din aceste clase, însă, e evident că nici cea ţărănească, nici a meseriaşilor nu putea produce această manifestare : le lipsea cultura trebuincioasă. Avem dar numai două clase, clasa boierilor vechi, fosta clasă privilegiată, care

C-da 3631 coala 16

în mod fatal trebuia să decadă în noua stare de lucruri, și clasa proletariatului intelectual.[1] Clasa boierească, însă, era o clasă bătrînă, istovită, iar elementele ei cele mai energice s-au acomodat perfect cu noua organizație, acceptînd-o și făcîndu-se cei mai puternici stîlpi ai ei.

Iată-ne, dar, cu o singură clasă capabilă de a fi dat o manifestare literară pentru această epocă : clasa proletariatului intelectul. În adevăr, această clasă a produs și încă o producțiune adeseori de mult talent, care întrece chiar ca valoare artistică pe premergătoarea ei.

Cum e această manifestare literară, care-i sunt trăsăturile caracteristice în exprimarea sentimentelor individuale, sentimentelor sociale, gîndirilor și ideilor filozofice ?

Un om perspicace, care ar fi studiat literatura feluritelor epoci în legătură cu mediul social, ușor ar fi putut prezice, nu numai că clasa proletariatului intelectual va fi aceea care să creeze literatura epocei noastre, dar, mai ales, după caracterul clasei, ar fi putut prevedea în linii generale caracterul manifestării literare ce avea să se producă.

Mai întîi, dintre toți nedreptățiții, proletariatul intelectual este acela care are o mai largă cultură, o organizație nervoasă mai impresionabilă și deci mai simțitoare, așa că el poate simți toate durerile mai adînc și le poate

---

[1] Clasificările în general și în special cele sociale sunt foarte puțin hotărîtoare, iar publicul le face și mai confuze în vorbirea-i de toate zilele. Așa e cuvîntul *proletar* și *clasă proletară*. După înțelesul ce i se dă de obicei s-ar părea că *proletar* e sinonim cu *sărac*.

Ei bine, înțelesul acesta e falș. De pildă : un bătăuș care nu trăiește decît din „operațiunile electorale" e tot așa de puțin proletar ca și un negustor, oricît ar fi de sărac.

Prin *proletar* în sensul științific al cuvîntului, se înțelege un om care n-are pentru agonisirea vieții decît un singur mijloc : munca lui, pe care o vinde capitalului. Și astfel proletarii se-mpart în două categorii : *proletarii manuali*, care își agonisesc traiul prin munca manuală, și *proletarii intelectuali* sau *proletarii culți*, cari trăiesc din munca intelectuală.

În acest sens, muncitorii din fabrici sunt proletari ca și doctorii, inginerii, profesorii, ziariștii ș.c.l. Cei dintîi sunt însă manuali, cei din urmă intelectuali.

Ceea ce încurcă clasificarea claselor sociale este faptul că ele cuprind unele elemente care au ceva comun cu mai multe clase deodată. Astfel și proletarii manuali, dar mai ales cei

exprima prin vorbe. Proletarul intelectual e sărac, uneori mai sărac decît proletarul manual ; dar fiind sărac, el are cerințe foarte mari, dezvoltate într-însul printr-o civilizație luxoasă, și neputința de a le realiza trebuie negreșit să-l amărască, să provoace în el o revoltă sufletească. Această revoltă e mult mai temperată în clasele țărănești muncitoare dar inculte, prin faptul convingerii moștenite că „așa a fost de cînd lumea, boieri și mojici" și prin simțul inferiorității culturale. Cu totul altfel stă proletarul intelectual : ca clasă, a ieșit din aceeași clasă burgheză, ca cultură și ca talent, o întrece ; și cu toate acestea îi e cu totul inferior ca pozițiune socială. În iubire va fi nenorocit, căci veșnic cei bogați vor fi preferați ; pentru aceștia e luxul, pentru aceștia onorurile sociale. Cîți nătărăi, cîți imbecili trec înaintea proletariatului intelectual, numai prin faptul unei averi mari, moștenite ! Sărăcia asta, poziținea inferioară în societate, nesiguranța zilei de mîine, atîtea lovituri crude într-o luptă grea pentru existență, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat, toate acestea și multe altele le va simți adînc și dureros proletarul intelectual. Atunci o revoltă amară îi va cuprinde sufletul, și dacă are talent, toate aceste sentimente de revoltă și de durere se vor preface în vers, în manifestare poetico-literară.

Fiecare viețuitor răspunde într-un fel ori într-altul la dureri, la lovituri. Poetul, literatul se revoltă prin vers, prin proză. Cum va fi această revoltă împotriva loviturilor vieții ? Se va mărgini ea oare la plîngerea propriilor

---

intelectuali, au și ei aristocrațimea lor, care în straturile superioare — economicește vorbind — se atinge cu clasele privilegiate.

A doua cauză a confuziei e faptul că clasele sociale nefiind mărginite cum sunt clasele Indiei, trecerile dintr-o clasă într-alta sunt posibile.

De aceea ținem să precizăm termenul. Am spus mai sus ce înțelegem noi prin proletari. Iar cînd vorbim de proletariatul intelectual care a creat o manifestare literară nu înțelegem pe cei cari au trecut în alte clase, nici aristocrațimea proletariatului, ci grosul armatei proletare. Înțelegem, de asemenea, și pe cei ce se pregătesc, sau mai bine sunt pregătiți de împrejurări fatale, să ajungă proletari intelectuali. Astfel este o mare parte a studențimei (n.a.).

dureri, fără a lovi în cauzele care o produc, sau, plîngîndu-și durerile, poetul se va revolta contra cauzelor și va tinde a le înlătura ?

Aceasta va atîrna de temperamentul poetului.

Mai e o întrebare importantă : se va mărgini oare poetul să-și exprime propriile dureri, fără a se ocupa și de durerile altora ? În general, nu, deși exprimarea lirică a propriei dureri trebuie să precumpănească. Dar durerea ca și bucuria e un simțimînt social. Acela care exprimă o durere caută să găsească un ajutor, o compătimire, un răsunet simpatic în sufletul celor către cari se adresează, iar simțimintele simpatiei fiind reciproce, durerile celorlalți trebuie să găsească și ele răsunet în sufletul poetului care-și plînge propriile lui dureri. Astfel poezia decepțiunii, durerii, revoltei, generalizîndu-se, ori mai bine zis socializîndu-se, se naște o literatură care exprimă durerea socială.

Se înțelege că, în primul rînd, obiectul simpatiei va fi clasa poetului — în cazul de față proletarii intelectuali — și în al doilea rînd clasele cari sufăr de aceleași urmări ale vieții sociale. Cum am văzut, acea clasă e mai întîi țărănimea. Cel puțin pentru unii poeți, clasa boierească, foștii noștri feudali vor fi și ei un obiect de simpatie. Această clasă, care a avut odinioară un rol istoric în țara noastră, e menită, după introducerea instituțiunilor noi să piară ca clasă boierească și să fie înlocuită cu o clasă mai tînără și mai energică, clasa burgheză. Căci oricare ar fi păcatele istorice ale acestei clase, strîmtoarea ei actuală va provoca o compătimire în sufletul unui poet care mai mult simte decît analizează. Și această compătimire se va regăsi în noua manifestare literară.

Cînd noua literatură va exprima durerea claselor muncitoare, atunci idealul ei va fi în viitor. Totuși această îndrumare spre viitor poate fi un regret după trecut, deși aceste două cuvinte, viitor și trecut, par a nu se împăca de loc. Dar oricît de straniu ar părea acest fapt, el este ușor de explicat. Am văzut în adevăr că clasa boierilor de neam suferă împreună cu proletarii intelectuali de noua stare de lucruri ; întrucît deci din noua manifestare literară se va găsi simpatia pentru aceste clase, glorificarea

trecutului etc., într-atîta această manifestare poate să conție un element reacționar.

De altfel, chiar simpatia adîncă pentru clasa țărănească putea introduce un asemenea element în tendințele sociale ale noilor producțiuni literare. Și iată cum : oricît de rea ar fi o viață socială, ea trebuie să aibă și unele părți bune. O viață socială absolut rea este cu neputință, căci în acest caz oamenii ar înceta de a exista.

Se înțelege că în viața țăranului din vremea iobăgiei, în relațiile lui economice și patriarhale cu boierii, ca și în viața-i de familie, erau unele trăsături preferabile vieții ce i s-a creat de noua întocmire socială. Tocmai partea aceasta a vieții țărănești trebuia să impresioneze pe poeți, cari simțeau adînc suferințele țărănimei. *Suferințele trecute se uită, nu impresionează așa de viu, pe cînd cele actuale sunt mult mai adînci.*

Afară de asta, poeții care plîng durerile țărănimii aparțin clasei proletarilor intelectuali, nu clasei țărănești. Nu clasa lor a dus în spinare urgia boierilor și a iobăgiei ; de aceea e foarte natural iarăși ca unui poet care aparține altei clase, oricît de sinceră iubire și compătimire ar avea pentru țărani, să-i apară cu totul în umbră suferințele trecute și să vadă în lumină numai bunătățile acelei epoci.

Iată pentru ce simpatia acestor poeți pentru clasa boierească decadentă și chiar iubirea lor pentru țărani trebuia să nască, cel puțin la unii, idealizarea vieței voievozilor, idealizarea feodalismului nostru — un fel de democratism reacționar, ca să întrebuințăm niște termeni mai cunoscuți.

Aceea ce ar putea scăpa literatura noastră de idealizarea trecutului este analiza și priceperea noei stări de lucruri, nu numai în urmările ei cele rele, cari sunt în adevăr nenorocite, ci și în părțile ei progresiste. Dar, am zis-o, în general poeții mai mult simt decît analizează.

Am spus mai sus că durerea proprie a unui artist, generalizîndu-se, se preface pînă la însușirea durerii clasei lui întregi și a claselor înrudite. Dar această socializare a durerii nu se oprește nici aci, ea se întinde mai departe, cuprinzînd pe toți nenorociții, pe toți semenii, omenirea întreagă. Socializarea asta a sentimentelor poetului se

poate întinde și mai departe. Sunt viețuitoare care sufăr și ale căror suferințe sunt foarte asemănătoare cu ale oamenilor. Și astfel, prin analogie cu suferințele omenești, poetul ajunge să învăluiască cu simpatie în inima lui îndurerată universul întreg, existența toată. Universul astfel simțit, văzut prin prisma durerii artistului, ajunge el însuși un prilej pentru durere.

De aici, firește, trebuie să urmeze blestemarea existenței, dorul de a o nimici — *Nirvana !*

Dar chiar și în acest ultim și culminant punct al pesimismului, sentimentul de revoltă nu se pierde. *Căci ce este propovăduirea neexistenței dacă nu o revoltă împotriva fatalității ei?* De bună seamă însă această ultimă treaptă a pesimismului este și expresia din urmă a pasivității revoltei.

Și astfel, un om cult și pătrunzător, care știe că neîndoios caracterul oricărui curent literar e strîns legat de starea socială a epocii în care se produce, studiind noua stare de lucruri creată în țara românească, ar fi putut prezice *caracterul* curentului literar ce trebuia să se manifesteze.

Dar, ceea ce n-ar fi putut prevedea nimeni e faptul că această manifestare literară s-a produs chiar de la începutul dezvoltării proletariatului intelectual și că cel dintîi care a dat o exprimare artistică acestui nou curent a fost un om de un mare, de un foarte mare talent, Eminescu.

*

E clar, sper, acuma, de ce Eminescu a avut, are și va avea încă multă vreme o mare influență asupra vieții literare. El a exprimat gîndirile, durerile, dorințele, pasiunile, nemulțumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică.

Din punctul acesta de vedere, creațiunea lui Eminescu își are rădăcinile în viață, ea reprezintă în parte această viață și de aceea și înrîurirea ei e așa de mare. Afară de asta, creațiunea lui Eminescu era profetică, pentru că ea s-a arătat într-o vreme cînd toate nemulțumirile și toate revoltele de cari vorbirăm nu se manifestaseră încă,

atunci cînd ele pluteau doar în aer, fără să fi luat nici o consistență.

Nu-i mai puțin adevărat însă că marea-i influență e datorită în mare parte și formei nepieritoare și cu totul nouă a creațiunilor lui. Dar chiar această formă, la urma urmei, tot fondului i se datorește. Pentru a exprima atîtea idei, atîtea gîndiri nouă, lui Eminescu îi trebuia și o formă nouă, și a creat-o. Dar pentru că el era un mare talent, a creat această formă atît de frumoasă.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că un alt factor care a contribuit mult la influența lui Eminescu este multimea genurilor atinse de el. Deși ca volum atît de mică, opera lui conține germeni pentru o dezvoltare literară în toate direcțiunile.

Dar dacă în Eminescu se găsesc exprimate forme atît de multiple ale curentului literar, el nu putea să nu păcătuiască împotriva logicei. Pentru că dacă prin inconsecvența proprie și prin contrazicerile ce există în sufletul fiecărui om, un poet poate exprima două genuri de revoltă, unul personal și unul social, pe de altă parte ținta către viitor și idealizarea trecutului se exclud una pe alta.

Și totuși, în creațiunea lui Eminescu se găsesc amîndouă. Campionii trecutului îl pot revendica pentru ei, invocînd unele părți din *satire* și o mare parte din proză. Campionii viitorului îl pot — și credem că cu mai multă dreptate — aclama ca al lor, pentru admirabilu-i poem *Împărat și proletar*, pentru *Viața* și pentru însuși spiritul creațiunii lui.

Dar această nehotărîre, care își găsește explicația în nehotărîrea, în confuziunea vieții sociale de atunci și care e supărătoare în multe privințe, are pentru Eminescu și un mare avantaj : ea face să fie cu putință ca mai multe curente literare deosebite și uneori contrarii să-și tragă originea de la el, în tot cazul să fie influențate de el.

Dar Eminescu n-a fost singurul care a întrupat acest curent. El a fost numai cel dintîi și cel mai viguros talent. Alături de el, însă, independenți ori sub influența lui, au scris și alții. Și scrierile lor au într-un fel ori într-altul același caracter izvorît din viața socială modernă, ceea ce arată și mai bine dreptatea aserțiunilor noastre.

Dacă poezia lui Eminescu nu ar fi scoasă din rărunchii vieții sociale stabilite după epoca de tranziție 1848—1855, atunci Eminescu ar fi rămas izolat, el n-ar avea nici tovarăși, nici discipoli. În realitate însă, mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă același caracter.

Nu putem face aici analiza pe larg a tuturor acelora cari au scris în același timp cu Eminescu și după el. Va fi de ajuns să citäm pe cîțiva dintre cei mai de talent și vom vedea cît se apropie între dînșii, prin spiritul de revoltă contra actualei vieți sociale, ca să nu luăm decît această trăsură caracteristică. Vom face aceasta pe scurt.

Despre revolta lui Eminescu împotriva venalității, a speculei, a vînătoarii banului fără muncă, despre simpatia-i compătimitoare și dureroasă, despre pesimismul lui am vorbit mai pe larg altă dată.

În admirabila-i *Doină*, Eminescu deplînge decăderea și sărăcia țăranului „sărac în țară săracă", provocată de străinism, de civilizație și de exploatarea străină :

Și cum vin cu drum-de-fier,
Toate cîntecele pier,
Zboară pasările toate
De neagra străinătate...

Ca o urmare parcă la aceste admirabile versuri, Delavrancea scrie frumoasa-i nuvelă *Odinioară*, în care arată decăderea micilor negustori de grîne din mahalalele bucureștene, ruinați de același drum-de-fier. Ca un refren monoton și trist, nuvela se începe și sfîrșește cu această frază :

„...Pe aceeași streaje să intri, pe aceeași cărare să te strecori și să nu mai vezi mîndrețea d-odinioară...

Și p-aceeași streaje am intrat, p-aceeași cărare m-am strecurat și n-am mai văzut mîndrețea d-odinioară..."

În mai multe nuvele, pînă și în frumoasa-i fantezie *Fanta-Cella*, Delavrancea va zugrăvi lupta omului de la oraș, care înfățișează întocmirea nouă și noua exploatare, cu omul satului — în *Fanta-Cella* cu omul mării — biruit de cel dintîi și va deplînge tot ca Eminescu pe omul satului.

Caragiale, un talent puternic, de talia lui Eminescu, își exprimă altmintrelea revolta împotriva stării de lucruri de azi, satirizînd-o în mod sîngeros în admirabilele-i comedii.

Ronetti-Roman scrie o poemă decepționistă, *Radu*, în aceeași vreme cu Eminescu și independent de influența acestuia.

Vlahuță, în minunata-i satiră *Liniște*, își arată toată revolta sufletească contra poziției mizerabile ce se creează în societatea modernă unui artist proletar.

O. Carp, cel mai talentat dintre cei tineri, exprimă în versuri frumoase atîta întristare, descurajare, aproape disperare condensată, dar reținută, și moderată numai prin blîndețea-i sufletească. Iar atunci cînd versu-i atinge viața țărănimii, el scrie admirabila-i *Doină*, a cărei strofă finală caracterizează întreaga poezie tristă a poporului nostru, precum și compătimirea dureroasă a poetului pentru țărănime :

Nu-i plînsul unei inimi numai
Și-al unei clipe trecătoare,
Și neamul nostru întreg își cîntă
Durerile de care moare !

Am putea cita astfel mai tot ce se tipărește acum și ce exprimă un sentiment sincer, căci mai tot poartă același caracter de melancolie și de revoltă.

*

Acest nou curent literar a produs oare aceea ce noi am numit o mișcare literară ?

La această întrebare vom fi nevoiți să răspundem : nu, mai ales de la început nu, pentru că lipsea al doilea factor important, publicul cetitor.

Afirmarea aceasta ar putea să pară o contrazicere a celor zise mai sus, de vreme ce am spus că o manifestare literară, un curent literar presupune existența unei clase ori a unor clase ale căror dureri, bucurii, speranțe, revolte le exprimă artiștii.

Și cu toate acestea nu-i nici o contrazicere.

Unele din clasele ale căror sentimente erau reprezintate de această manifestare literară, țărănimea de

pildă, nici n-o putea citi, nici n-o putea cunoaște. Ele puteau să inspire o manifestare literară, dar nu să formeze o mișcare literară și intelectuală. Iar adevărata clasă pe care o reprezintă acest curent nou literar, proletariatul intelectual, era numai la începutul dezvoltării sale.

Iată pentru ce la început Eminescu n-a avut nici o înrîurire, a fost aproape necunoscut și numai după ce s-a dezvoltat proletariatul nostru intelectual, profesiile libere, Eminescu a făcut elevi entuziaști, imitatori, a făcut școală.

Se înțelege că nici acuma noi n-avem încă o mișcare literară propriu-zisă, care ar merita acest nume. Adevărul e că tocmai acum se formează un public cetitor, acum asistăm la nașterea acestei mișcări literare.

Dar care sunt elementele din care începe să se alcătuiască publicul cetitor la noi ?

Mai întîi e tînăra burghezime cultă. Dacă pentru părinții preocupați prea mult cu strîngerea de averi, literatura e un fleac, iar literatul un parazit, pentru fii însă, cari au gustat din literatura europeană, literatura e, dacă nu un însemnat factor al progresului, cel puțin o petrecere mai aleasă. De aici urmează, ca o întregire a celor dezvoltate mai sus, că burghezimea e neprielnică mișcării artistice la începutul dezvoltării ei, nu și în timpul înfloririi.

Sunt apoi femeile din clasele burgheze mai culte. Dacă bărbații sunt ocupați cu politica ori cu alergarea după avere, femeile n-au nimic de făcut. Și pe cînd unele-și petrec vremea în ocupații mai puțin serioase, altele, mai culte, citesc. Se înțelege că genul cetitului depinde de cultura și de acele curente literare ce se vor afirma în țară. Dar că femeile în clasele burgheze citesc mai mult decît bărbații e sigur.

Politica va ajunge din ce în ce o piedică mai mică pentru mișcarea literară ; cauza e că o țară nu poate ține pe spetele ei decît un număr limitat de politiciani. Acest număr este întrecut de mult timp, și încă cu vîrf și îndesat, așa că o mare parte din aspiranții la politicianism trebuie să rămîie pe dinafară și să facă aceea ce se numește în limbagiul curent opoziție sau guverna-

mentalism de principiu. Avînd în vedere că din zi în zi e mai greu a-şi face carieră din politicianism, din ce în ce mai mulţi se vor îndrepta spre alte ocupaţii, mai folositoare ţării şi mişcării ei literare şi intelectuale.

Iar clasa care va da vlagă şi putere viitoarei mişcări literare şi ştiinţifice, care va forma atmosfera de entuziasm în jurul manifestărilor artistice, e proletariatul cult, în dezvoltarea lui, şi păturile mai culte ale proletariatului manual orăşenesc.

Apărut în *Literatură şi ştiinţă*, tom. I, 1893, cu titlul *Mişcarea literară şi ştiinţifică*. Reprodus în *Studii critice*, vol. III.

ARTA PENTRU ARTĂ ȘI ARTA CU TENDINȚI

O convorbire a lui
C. D. ANGHEL cu GHEREA

— Care este părerea d-tale — am întrebat pe Gherea — asupra polemicei ce s-a iscat între susținătorii artei pentru artă și partizanii artei tendențioase ?

— Am lămurit chestia asta eu însumi în *Contemporanul.*

Pentru mine, expresia *artă pentru artă* e un termen cam metafizic și foarte puțin clar. Drept vorbind, arta pentru artă nu există. Arta e produsul unui mediu social. De aci izvorăsc pentru ea tendințe. Aceasta ne mai explică pentru ce cînd arta va căta să zugrăvească viața socială — va trebui neapărat să aibă și tendințe sociale într-un fel ori altul.

Pentru mine unul, tendința în artă e cam ceea ce estetica germană numea *ideea* în artă.

Tendenționismului ar trebui să se opuie nu arta pentru artă, ci *tezismul*, după cum am mai arătat. Acesta din urmă e un gen inferior, fiindcă nu e expresia unui adevărat temperament artistic, ci mai degrabă o lucrare de comandă.

— Nu ești de părere că, fiind dată întocmirea noastră socială păcătoasă, literații noștri ar avea un rol mai frumos decît acela de a se pune în serviciul unei societăți egoiste și păcătoase ?

— Se-nțelege. Trebuie însă să facem o distincție. Literații noștri, în partea adevărat critică a operilor lor, acolo unde au zugrăvit viața reală, au făcut de multe ori operă de revoluționari, întrucît au făcut să reiasă ororile și mizeriile vieții sociale de azi, fără însă ca să știe, după cum și Jourdain al lui Molière făcea proză fără ca să-și dea seamă.

— Foarte bine. Dar cum se face atunci că viața politico-socială a multor artiști să fie așa de puțin în armonie cu modul ăsta de a simți, fie el chiar în mare parte inconștient ?

— Cauzele sunt multe. În primul rînd, se înțelege, sunt interesele personale care ar putea fi grav jignite dacă artistul ar voi să-și conforme simțimîntele cu viața sa cetățenească. A sta în rîndurile luptătorilor pentru un ideal social îndepărtat, deja nu e lucru ușor pentru acei ce nu pot nesocoti cu totul avantagiile situației prezente ; dar lucrul devine și mai greu cînd e vorba să înfrunți opinia publică a păturii superpuse, cînd e vorba să te lovești de ura, ridicolul, calomnia ce se ridică asupră-ți ca o adevărată furtună. Împotriva acestei furtuni nu ar putea găsi razim decît în o cultură științifică și politică socială serioasă — și aceasta nu-ți poți închipui cît le lipsește multora din literații noștri.

— Oare aprecierea asta nu e în contrazicere cu articolul[1] din admirabila d-tale publicație *Literatură și știință*, că scriitorii geniali sunt și mari cetățeni, și că în inima lor răsună suferințele întregei omeniri ?

— Nu, pentru că aceia de care am vorbit au fost genii și genialitatea nu se poate împăca cu marginile strîmte ale cadrului social în care apare, ci simte nevoia de a le sfărîma, pentru a fi mai în largul ei. De aceea ei sunt revoluționari. Noi însă pînă acum n-am avut nici un geniu. Am avut talente, unele foarte distinse, dar atîta tot.

— Ce crezi de gogorița pe care unii literați au inventat-o sub numele de arta socialistă ? Ar fi ea oare potrivnică concepțiilor artistice ?

---

[1] *Artiștii-cetățeni*, apărut în *Literatură și știință*, tom. II, 1894, pag. 1—26.

— Nu, deloc. Expresia numai e cam nepotrivită, căci poate să fie vorba numai de o artă cu tendințe socialiste. O astfel de artă ar fi acea care s-ar face în mod exclusiv ecoul suferințelor muncitorimei, sau cea care ar îmbărbăta la luptă pe muncitori pentru schimbarea stării sociale actuale. De altmintrelea, socotesc că orice operă cinstită și adevărat artistică, care înnobilează sentimentele oamenilor și oglindește societatea așa cum e, slujește aspirațiilor socialismului, care nu e doar un partid politic în sensul obișnuit al cuvîntului, ci un ideal, o aspirație către o lume nouă.

În privința asta aș putea compara întrucîtva arta cu știința contemporană, care, vrînd-nevrînd, îndrumează societatea tot înainte, pînă va trebui să întîlnească necesarminte forma socialistă.

— În lupta asta dintre scriitorii socialiști și literații burghezi sau burgheziți, cine crezi că are să triumfe?

— Orice luptă trebuie să fie favorabilă socialiștilor fiindcă a lor e viitorul și totul duce în mod fatal la societatea socialistă.

— Cum rămîne cu d. Vlahuță? Căci ai văzut desigur cum povestește în *Viața* că s-a îmbarcat cu d-ta împreună în corabia socialistă, dar cînd a ajuns în „pustietățile oceanului" te-a părăsit și a sărit într-o barcă spre a se întoarce mai curînd la țărm!

Gherea mă privi un moment zîmbind și apoi îmi zise:

— Povestea navei e veche. Sunt mii de ani de cînd călătorește ea spre ținta îndepărtată ce se cheamă *ideal social*. Sunt mulți cari se îmbarcă pe ea, ademeniți de farmecul călătoriei și de frumusețea țintei. Dar nu fiecare poate să reziste furtunilor și nenumăratelor primejdii ale călătoriei: de aceea, mulți rămîn în drum.

Se-nțelege, asta nu împiedică nava să meargă tot înainte, fiindcă ceea ce o mînă e legea însăși a progresului.

Apărut în *Adevărul*, (1894, an VII, nr. 1822), cu titlul *Convorbire cu Gherea*.

„GENII NECUNOSCUTE"

Prin „genii necunoscute" nu înțeleg, cititorule, pe adevăratele genii, cari, tocmai prin faptul că întrec așa de mult pe toți contemporanii lor, rămîn pentru o vreme necunoscute, sau mai bine zis nerecunoscute.

Nu de dînșii e vorba. Mai întăi, geniile sunt așa de rare, iar cele nerecunoscute și mai rare, ori chiar nu-s deloc, pentru că chiar cele nerecunoscute de contemporanii lor sunt sărbătorite pe urmă de urmași — astfel încît genii cu adevărat necunoscute nici nu sunt.

În acest articol voi să vorbesc de acei lipsiți de talent sau înzestrați cu un talent mic, cari produc o operă fără de valoare sau de o valoare puțin însemnată și se plîng toată viața de nerecunoștința contemporanilor și mor convinși că doar urmașii vor prețui marele lor talent sau geniu.

Acest fenomen e mult mai des decît s-ar părea; mai mult decît atîta, îndrăznesc a crede că acest fenomen din viața literară e general și că tocmai contrariul e o excepție. E o excepție tocmai scriitorul care, scriind o lucrare slabă, își dă perfect seamă de slăbiciunea ei și nu e convins, cel puțin în fundul inimei lui, că e nedreptățit, că cetitorii nu-l pricep, critica nu știe să-l prețuiască, confrații bîrfesc de invidie ș.a.m.d.

Mai mult ori mai puțin, aceste două cuvinte „genii nerecunoscute" sunt ascunse în sufletul celor mai mulți scriitori negeniali.

Dealtminterea e și natural să fie așa : dacă un scriitor ar pricepe perfect că ceea ce a scris e foarte slab, n-ar tipări ceea ce a scris. Cum vedem deci, aice, în această sinceră înșelare de sine, e o problemă de psihologie artistică pe cît de comună pe atît de importantă.

În acest articol voi să dau în parte, în cîteva cuvinte și în treacăt, o explicație acestui fenomen așa de important din viața literară.

Zic în parte și în treacăt, pentru că doar nu ne vor cere cetitorii noștri ca, într-un articol de ziar, să tratăm pe larg și cum s-ar cuveni un subiect atît de important.

*

Fiecare scriitor exprimă sentimentele, dorințile, gîndirile prin vorbe scrise. Aceste vorbe scrise trebuie să exprime într-un mod adecvat simțirile, dorințile, gîndirile scriitorului, trebuie să fie negreșit o *conformitate* între cele dintăi și cele din urmă, ca cele scrise să devie o operă artistică. Dacă sentimentele, dorințile, gîndirile unui scriitor sunt mai profunde, în cazul contrariu opera artistică va fi inferioară. Se cere negreșit și, în orice caz pentru ca să poată fi măcar vorba de o operă artistică, *conformitate între cuvîntul scris și sentimentele, dorințile, gîndirile scriitorului pe cari cuvîntul trebuie să le exprime*. Alergarea după *adevăratul cuvînt* a fost totdeauna marea preocupare a tuturor literaților, artiștilor celor mai geniali, ca și a celor numai de talent. Eminescu a exprimat această sete a artistului după *cuvîntul conform*, prin versurile : „unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul ?“ Adevăratul cuvînt, cuvîntul conform, îl găsește numai adevăratul artist.

Dar dacă această *conformitate*, e una din principalele condițiuni ale creării literare artistice, e acum întrebarea : care e criteriul acestei conformități, cine poate să judece dacă există această conformitate ? Răspunsul va fi desigur că acest criteriu se găsește în scriitor și în publicul cetitor. Așa e, decît noi credem că acest criteriu se găsește *mai ales* în publicul cetitor, fiindcă scriitorul, cu toată bunăvoința, e menit să greșască și iată pentru ce.

Un scriitor, oricît de slab, întrebuințează însă totdeauna acele cuvinte și imagini pentru exprimarea sentimentelor și gîndirilor lui, cari-i par lui mai adevărate și mai conforme, căci nici un scriitor, oricît de slab ar fi, nu e atît de nebun ca să caute cuvinte ce chiar lui i-ar părea neadevărate și neconforme cu simțimintele pe cari vrea să le exprime. Dacă scriitorul nu e destul de artist, dacă n-a știut să găsească cuvintele și imaginile *adevărate*, aceasta o va simți publicul cetitor, bineînțeles cel cult și inteligent, dar nu — cel puțin în multe cazuri nu — și scriitorul. Dar mai e un fapt, o lege psihică de cea mai mare importanță, care va face pe scriitor să se înșele asupra propriei lui producțiuni : aceasta e legătura ce se stabilește între sentimentele și gîndirile omului și exprimarea lor materială, o legătură care face ca cea din urmă să evoce în conștiință pe cele dintăi.

După această lege psihică, între simțimîntul pe care vrea să-l exprime scriitorul și între exprimarea materială a acestui simțimînt — vorbe scrise — se stabilește o legătură în virtutea căreia vorbele scrise trebuie să evoce sentimentul ce le-a dictat. Dacă scriitorul nu e destul de artist și cuvîntul întrebuințat de el nu e cel *adevărat* și *conform*, aceasta o va simți publicul cetitor, nu însă și scriitorul, căruia vorba întrebuințată de el îi va aduce în conștiință simțimîntul care a dictat-o.

Fiindcă cele constatate aice sunt de cea mai mare importanță și fiindcă aice se găsește în mare parte rezolvirea acelei probleme pe care am dat-o de la început, de aceea să mai lămurim cele zise prin cîteva exemple explicative.

Iată un tînăr poet amorezat. In cîteva versuri, într-un sonet, tînărul nostru își va zugrăvi focul iubirei care-l mistuie. Dacă tînărul nostru nu e destul de artist, nu e din rasa de poeți, atunci cuvîntul și imaginile întrebuințate de el nu vor fi cele *adevărate*, cele *ideal-artistice*, și de aceea nu ne vor sugera același simțimînt. Aceasta însă o vom simți noi, nu și tînărul nostru poet, care a exprimat simțimîntul lui în anumite vorbe și căruia aceste vorbe, natural, îi vor sugera simțimîntul care le-a dictat.

C-da 3631 coala 17

Ori să luăm un alt exemplu, din cea mai înaltă ordine a creării literare — zugrăvirea tipurilor și caracterelor omenești de către un romancier.

Tipul, caracterul unui om nu se zugrăvește prin înregistrarea tuturor vorbelor și acțiunilor de-a lungul vieței sale. Mai întâi, pentru aceasta ar trebui sute de volume și chiar dacă aceste volume ar fi scrise, ele tot n-ar putea să ne dea adevăratul tip și caracter al unui om. După cum se știe, metoda întrebuințată de scriitor pentru zugrăvirea unui om e alta. Romancierul alege numai vorbele, caracterele, acțiunile cele mai tipice, le combină, și prin această alegere, și prin această combinare, un romancier genial, în cîteva pagini, poate să ne deie un tip omenesc de un adevăr, de un relief, de o viață intensă uimitoare.

Un romancier neartist nu ne va da nimica din toate aceste, dar metoda pe care o va întrebuința pentru zugrăvirea caracterelor va fi aceeași. Și el va căuta acțiunile și caracterele cele mai tipice, și el va căuta să le combine pentru a ne da un om viu ; însă, nefiind un artist în toată puterea cuvîntului, caracterele și acțiunile pe care le va alege nu vor fi cele adevărat tipice, cele necesare, cele ideal-artistice și mai ales combinarea lor nu va fi cea adevărat artistică, ideal-artistică, și de aceea tipurile omenești vor fi fără relief, neadevărate, viața și acțiunile lor nelogice, nemotivate din punctul de vedere psihic ș.a.m.d. Dar toate aceste le vom simți noi, publicul cetitor, nu însă și romancierul nostru neartist.

Acest din urmă, cînd a descris un anumit caracter, a avut înaintea ochilor lui sufletești un anumit om, i-a ales vorbele, caracterele și acțiunile cari i-au părut tipice, le-a combinat și, prin toată această muncă psihică, s-a stabilit o legătură dintre autorul nostru și tipul pe care l-a zugrăvit, s-a stabilit o legătură prin acele pagine unde autorul nostru a descris însușirile eroului său. Cînd deci autorul nostru va reciti paginele scrise de el, în sufletul lui va fi evocat iarăși și iarăși eroul său, cu toate însușirile, cu toată viața lui, și deci natural ca bietul nostru autor, astfel înșelat de propria sa creațiune, să se plîngă că publicul nu l-a priceput, confrații l-au invidiat, critica l-a nedreptățit.

Margenile articolului nu-mi permit să dau alte explicații și exemple, dar și cele date arată cum un scriitor e menit — prin însăși organizația psihică a omului, prin însăși legătura ce se stabilește între simțimintele, dorințile, gîndirile lui și exprimarea lor — să fie înșelat asupra propriei lui producțiuni. Acestor înșelări se pot aduce orecari corective. În primul loc e o largă cultură literară și mai ales o largă cultură literară critică. Prin o astfel de cultură, un scriitor poate să ajungă să-și creeze în cîtva timp o altă personalitate critică, care i-ar controla propriele lui producțiuni literare. Se înțelege că acest corectiv nu poate ajuta decît pe cei puțini aleși, și chiar pe aceștia în anumite margeni, astfel că e fatal ca în fiecare epocă literară să trăiască scriitori cari mor convinși că contemporanii n-au știut să-i prețuiască, că ei mor ca genii, dar genii necunoscute.

Apărut în *Evenimentul literar*, 1894, an. I, nr. 21.

LECONTE DE LISLE ȘI POEZIA CONTEMPORANĂ

I

Romantismul a avut o mare influență asupra întregei literaturi a secolului ; școalele parnasiană și realistă, cu toate că au fost o reacție și s-au născut sub influența altor idei, totuși proced din el și cîteva din caracterele lui se pot ușor găsi fie în romanele lui Flaubert și Zola, fie în poezia lui Leconte de Lisle. Mai mult încă, forma idealistă a literaturei actuale nu-i decît o întoarcere la romantism și misticismul ei pare a fi o continuare, pe deasupra pozitivismului, a renașterii spiritualiste de la începutul veacului, care și-au avut expresia în poeziile lui Chateaubriand și Lamartine. Dar, după cum realismul a fost o dezvoltare și o urmare necesară a romantismului, tot asemenea literatura actuală păstrează chiar în reacție oarecare semne ale realismului care a precedat-o.

Pe la mijlocul veacului, atunci cînd mișcarea realistă începuse să se manifeste, romantismul era în agonie. Victor Hugo exilat, Vigny departe de mulțime se retrăgea în *„la tour d'ivoire*[1], Musset și Lamartine erau aproape uitați, mai mult încă : ideile noi care pregăteau literatura de analiză, influențară chiar ultimele lor producери.[2]

---

[1] Turnul de fildeș (fr.).

[2] Influență care se poate vedea la Hugo, Sand, Gautier, Sainte-Beuve etc ! (n.a.).

Cauzele sociale și intelectuale cari au transformat arta romantică și cari au produs realismul în roman, au determinat și noua evoluție poetică. Cu toate că aparența, întrucîtva adevărată, ar face din Leconte de Lisle un urmaș al lui Victor Hugo și din poezia parnasiană o continuare directă a romantismului, totuși analogia între naturalism și estetica parnasului există și e ușor de arătat. Ca și în roman, în poezie, triumful științei, metodei de analiză, a pozitivismului se vede în căutarea minuțioasă a formei, a detaliului, în obiectivarea complectă, în subordonarea poetului naturei și înlocuirea inspirației personale prin descripția exactă a realității.

Metoda criticei istorice și religioase, marca ultimei jumătăți a secolului, se manifestă în poeziile lui Leconte de Lisle prin toate mitologiile antice pe care le-a reînviat în forma lor exactă și adevărată și pe care le-a iubit și le-a cîntat, nu prin simplă curiozitate, ci ca lucruri cari au fost odată adevărate și cari au exprimat idealul de credință a unor vremi trecute ; și, în fine, lărgirea imensă a lumei fenomenelor și în același timp constatarea limitei peste care inteligența omenească în veci nu va putea pătrunde, își are marca sentimentală în poezie ca și în toate producțiile literaturei contemporane, Taine, Flaubert, Dumas, Leconte de Lisle, cari au manifestat cei dintîi în direcții deosebite aceste influențe, au numeroase puncte de asemănare.

Théophile Gautier și Sainte-Beuve sînt artiști cari stînd la confluentul celor două curente de idei și participînd din amîndouă, formează lanțul de mîne între romantism și realism și ca critici ei au avut o mare influență în dezvoltarea literaturei realiste. În Gautier se vede în germen originea întregei renașteri poetice într-atît cît ea a fost o reacție estetică în contra romantismului.

Unul din caracterele literaturei contemporane și cu deosebire a poeziei, e perfecția formei. E drept că Victor Hugo a fost *„le plus grand manieur de mots et d'images qui est paru depuis Ronsard“*[1], cu toate acestea și la fel,

[1] Cel mai mare mînuitor de cuvinte și imagini care a apărut de la Ronsard încoace (fr.).

dar cu deosebire în Lamartine, Musset etc. forma e adeseori slabă. Prin principiul lor *„la liberté dans l'art"*[1] romanticii înțeleseră de multe ori *„la liberté de mal écrire"*[2]. Gautier apără importanța formei care în poezie e capitală : *„La poésie est un art qui s'apprend, qui a ses méthodes, ses formules, ses arcanes, son contre-point, son travail harmonique"*[3]. Ceea ce face, după el, frumusețea și durata unei opere de artă nu-s nici sentimentele, nici ideile ce poetul exprimă, ci tocmai forma cu care le îmbracă, metaforele, comparațiile, cuvintele care servesc la exprimarea acelor sentimente și idei.

Gautier a precedat nu numai teoriile, dar și forma literaturei contemporane, el cel dintîi s-a încercat să dea prin mijloacele tehnice ale unei arte, senzații care aparțin unei arte deosebite. Toate artele astăzi se amestecă, vor să treacă peste limitele lor ; muzica cu Berlioz lua forma descriptivă, pictura cu prerafaeliți, cu Rose-Croix vrea să devie un mijloc de a demonstra idei religioase sau filosofice, dar cu deosebire în stilul artiștilor moderni se vede bine această tendință, ei vor să dea prin cuvinte conturul, relieful, culoarea obiectelor descrise. Gautier a fost preocupat de stilul plastic, a căutat *„des épithètes moulées sur nature"*[4] și s-a silit să dea în poeziile lui senzații picturale sau sculpturale și în unele părți parcă ar fi voit să combine culori și nuanțe, în loc să exprime idei ; el însuși spunea că are meritul de a fi un om *„pour qui le monde visible existe"*.[5]

În Gautier, dar, se vede începutul formei savante, perfecte, căutarea epitetului, iubirea cuvîntului pentru el însuși, în afară de ideea ce o exprimă ; în el își are originea și proza artistă a lui Flaubert și Goncourt și poezia impecabilă a lui Leconte de Lisle și parnasienilor.

---

[1] Libertatea în artă (fr.).
[2] Libertatea de a scrie prost (fr.).
[3] Poezia este o artă care se învață, care are metodele ei, problemele ei, tainele ei, contrapunctul ei, lucrătura ei armonioasă (fr.).
[4] Epitete modelate după natură (fr.).
[5] Pentru care lumea vizibilă există (fr.).

În fine, tot în Gautier se găsește, în stare de început, una din ideile principale ale esteticei moderne și care face deosebirea ei fundamentală cu romantismul : impersonalitatea în artă. Obiectivismul artistului în fața naturei, care caracterizează toată literatura realistă, e datorit unor cauze care numai mai tîrziu au devenit aparente ; deci a se ridica contra subiectivismului, a zice, ca Pascal, *„le moi est haïssable*[1], atunci cînd literatura era plină de confesiunile personale ale marilor romantici, e curioasa pricepere a formei artistice viitoare, căci mai pe urmă Flaubert și Leconte de Lisle vor face din impersonalitate una din dogmele esteticei lor.

Și cultul formei și impersonalitatea în artă și descripția exactă sînt teze care se țin și cari provin toate din formula generală a esteticei realiste : imitația naturei. Această formulă are o însemnătate analoagă pozitivismului în filosofie și poate nu-i decît efectul lui. Cînd Taine, în *Philosophes classiques*[2] dărîmă eclectismul, metoda de observație internă și arată neeficacitatea argumentelor trase din numai conștiința în cunoașterea universului : și cînd îi substituie *„les petits faits significatifs"*[3], observarea exactă și precisă a fenomenelor fără de care nici o cunoștință sigură nu se poate stabili, se poate zice că romantismul s-a sfîrșit și că modului antropocentric, idealist, individual, care echivalează în artă eclectismul filosofic, va urma contrariul lui : realismul, adică imitația naturei, iubirea formei exacte, impersonalitatea și adevărul descripțiilor și în general predominarea analizei și faptelor asupra sentimentelor și inspirației personale.

Această schimbare profundă în literatură, datorită evenimentelor sociale și intelectuale, destul de aparente pe la 1850 se vede în toate producțiile artistice contemporane. Semnele care prevesteau caracterul artei viitoare și care în Gautier erau în stare de germen, în Leconte de Lisle și discipolii lui vor ajunge la apogeu și studiindu-l voi arăta urmele romantice care persistă

[1] Eul este demn de ură (fr.).
[2] De fapt : *Les Philosophes français du XIX-e siècle.*
[3] Micile fapte semnificative (fr.).

încă în el, cum și opera lui proprie, care la rîndul ei determină o nouă evoluție poetică.

II

Leconte de Lisle, unul din cei mai mari artiști contemporani, îmi pare punctul central de echilibru în jurul căruia se învîrtesc toate curentele poetice ale secolului. Pe de o parte în el se sfîrșesc și își ajung culmea unele din caracterele romantismului, pe de altă parte individualitatea lui puternică creează monumentul poetic din mijlocul veacului din care ia naștere : școala parnasiană și prin ea toată poezia formalistă ; iar prin Verlaine, Mallarmé etc. o mare parte din mișcarea simbolistă.

Originele lui romantice sînt Vigny și Hugo ; ca și ei Leconte de Lisle s-a delectat în mitologiile și cosmogoniile vremurilor trecute, ca și ei, poate chiar mai mult, el a avut marea putere de invocație, acel dar de a însufleți, de a da aparența vieței civilizațiilor dispărute. Dar cu deosebire ceea ce Leconte de Lisle a împrumutat lui Hugo, e limba poetică pe care a dus-o la absolută perfecție.

Dacă Hugo a avut meritul neîntrecut de a fi reînviat limba care ajunsese atît de slabă, de abstractă în operele ultimilor clasici, de a fi încercat și izbutit o mulțime de reforme tehnice și de a fi fost cel mai mare artist al cuvîntului, totuși forma lui e pe alocurea slabă. Am arătat cum Gautier cel dintîi s-a ridicat împotriva acestei inferiorități artistice a romanticilor. Leconte de Lisle face din teoria artei pentru artă unul din punctele principale ale esteticei lui, după el, caracteristica poetului nu-i tocmai puterea de a simți ci de a exprima în forma artistică ceea ce simte. „*Les deux termes d'irréprochable artiste et de grand poète sont nécessairement identiques*“[1]. Pasiunea, intensitatea sentimentelor, ideile exprimate într-o operă de artă sunt artistice numai în

[1] Cei doi termeni, de ireproșabil artist și de mare poet, sînt în mod necesar identici (fr.).

anume condiții și care sînt îndeplinite atunci cînd „cuvintele, întîlnirile de silabe care sugerează imagini sau idei sînt atît de strîns legate de aceste imagini sau idei încît să pară ca forma lor perceptibilă"[1]. Formalismul ca și tezismul în artă sunt două teorii contrarii și amîndouă false, căci ambele fac deosebirea, care nu-i posibilă în opera de artă, între formă și fond. Nu voi discuta chestia controversată a formei în artă ; căci dacă în pictură, sculptură, etc. importanța ei pare a fi capitală, în poezie și cu deosebire în proză domeniul ei e cu mult mai restrîns. În orice caz dacă Leconte de Lisle a căutat cuvintele frumoase prin ele însăși, epitetele pitorești, plastice și a iubit mai presus de toate forma perfectă, totuși imaginația lui era prea bogată, sentimentele și ideile pe care le-a exprimat au fost prea multiple ca teoria artei pentru artă să fi putut degenera în artă pentru formă.[2]

Și dacă teoria poate să fie falsă, aplicată de el a produs acele versuri care au tăria și veșnicia bronzului.

Exegi monumentum aere perennius [3]

ar fi putut zice el după poetul antic[4]. Cînd strofele care înviază cosmogonia popoarelor primitive își dezvoltă versurile sonore și impecabile cu acea cadență măreață, parcă însăși natura rostește puterea și grozăvia legilor ei eterne ; și dacă vreodată un poet și-a săpat idealul în marmură mai curată și și-a îmbrăcat cugetarea într-o formă scrisă „*sub specie aeternitatis*" acela desigur e Leconte de Lisle.

Dorința unei forme perfecte, cultul unei frumuseți ideale care planează peste toate micimile omenești și a cărei expresie o găsește în Venus de Milo :

---

[1] Bourget (n.a.).

[2] Fac această deosebire deoarece prin artă pentru artă înțeleg teoria după care arta își are sfîrșitul în ea însăși, astfel cum a fost formulată de Kant, Schiller și reluată de Spencer și evoluționiști ; acest mod de a înțelege arta e contradictoriu tezismului căruia arta pentru formă îi e numai contrarie (n.a.).

[3] „Mi-am înălțat un monument mai trainic decît bronzul" (lat.)

[4] Horațiu.

Du bonheur impassible ô symbole adorable,
Calme comme la mer en sa sérénité,
Nul sanglot n'a brisé ton sein inaltérable
Jamais les pleurs humains n'ont terni ta beauté.[1]

au făcut pe mulți să-l considere ca șeful poeților impasibili. Voi arăta mai departe ceea ce Leconte înțelege prin impasibilitate, nici unul însă din artiștii contemporani nu-i mai emoționat ca el.

Suferințele sufletului modern, care ajuns la limitele științei se întreabă cu groază asupra necunoscutului care îl învăluie, *„L'angoisse métaphysique"* și amărăciunea care în ultimele concluzii ale științei Leconte de Lisle le-a exprimat. El, care a cîntat *„La Mâyâ éternelle"* care învăluie tot universul cu aparențele ei deșarte, a dat forma emoțională celui mai formidabil sistem metafizic. Dacă își caută subiectele în legendele și mitologiile antice, ca și Vigny, Leconte nu a luat din ele decît temele care puteau să îmbrace sentimente cu totul actuale. Desigur, durerea pe care o exprimă nu-i individuală, accentele personale sînt rari în opera lui, nu că nu i-ar fi fost posibil, dar credea că *„l'usage professionnel des larmes*[2] e o înjosire și o exploatare nedemnă de maiestatea artei.

Într-o prefață celebră el invită pe poeți să lase tema personală și să revie la expresia sentimentelor generale, la izvoarele veșnic curate ale tradițiilor primitive. Această teorie estetică, care e o reacție în contra literaturei personale, nu înseamnă impasibilitate. Ceea ce Leconte a proclamat e teoria comună întregei literaturi realiste : impersonalitatea în artă. Prin impersonalitate nu se înțelege că artistul să nu puie nimic din el în opera lui, căci aceasta ar fi imposibil.

---

[1] Leconte de Lisle, *Poèmes Antiques*, Paris, 1852, p. 120. Al fericirii nepăsătoare, o, simbol adorabil / Liniștit ca marea în seninătatea ei / Nici un suspin n-a frînt pieptul tău nepăsător / Niciodată lacrimile omenești nu ți-au întunecat frumusețea (trad liberă din fr.)

[2] Folosirea profesională a lacrimilor (fr.).

Omul e măsura tuturor lucrurilor, zicea Protagoras. Avem inteligența astfel alcătuită și sensurile ne dau o cunoștință atît de relativă de lumea exterioară, încît adevărul științific, care-i cel mai obiectiv, e totuși subiectiv și ca atare nu-i decît a realității pe care o explică. Dar în opera de artă unde artistul creează cu inima lui, unde sînt sentimente iar nu idei, poate oare fi vorba de o operă artistică obiectivă, care să nu fie exprimarea personalității autorului ? Prin impersonalitate se înțelege puterea de a ieși din sine-însuși, darul de a înțelege, de a simpatiza cu alte suflete, de a da o formă exactă, reală naturii și civilizațiilor pe care poetul le descrie și aceasta în opoziție cu literatura romantică care nu-i decît expresia prea mult mărită a unui eu pe care poetul l-a plimbat prin toate latitudinile și în care a rezumat o întreagă natură.

Această caracteristică importantă a literaturei contemporane pe care Gautier a presimțit-o, Flaubert a exprimat-o foarte bine : *„l'auteur de son oeuvre doit être comme Dieu dans la nature, présent partout et visible nulle part"*[1].

Obiectivismul artei moderne își are origina în ideile cari au determinat mișcarea realistă, în triumful științei. Cînd Galilei, Copernic, Kepler au spart bolta cerului, cînd au zvîrlit pămîntul și toate planetele în spațiu, o mare schimbare s-a făcut în sensibilitatea omenească, astăzi cînd știința a redus omul la același nivel cu celelalte animale, cînd a arătat măreția și eternitatea legilor naturei, profunda ei indiferență pentru bine sau rău și lipsa unei cauze[2] sau unui scop în curgerea veșnică a fenomenelor, o revoluție de același fel, dacă nu mai mare, a mișcat sufletul modern. Expresia emoțio-

---

[1] Și arta clasică e impersonală, nu-i nimic particular, personal în tragediile lui Corneille sau Racine, dar impersonalitatea aceasta e cu totul omenească. Între peisagiurile lui Poussin sau marinele lui Claude Lorrain, unde natura nu există decît servind de cadru unei acțiuni omenești și între tablourile lui Pissaro sau Monet diferența e enormă (n.a.). *Autorul în opera sa trebuie să fie ca Dumnezeu pentru natură, prezent pretutindeni și vizibil nicăieri* (fr.).

[2] În text : *care*.

nală se manifestă în pesimismul întregei literaturi, expresia ei artistică în supunerea absolută naturei.

Cultul formei, acea soliditate, putere a versurilor, Leconte de Lisle le-a căpătat prin marea lui admirație de arta greacă. El, care și-a plimbat imaginația prin toate concepțiile religioase ale omenirei, nu și-a găsit stabilitatea decît în civilizația unică care și-a concretizat idealul în metopele Partenonului. Frumusețea antică care: *„Seule survit immuable, éternelle“* [1] i-a inspirat acea armonie, acea perfecție ce o are forma lui.

Leconte de Lisle e cel dintîi poet care a înțeles și a exprimat adevăratul caracter al antichității; clasicismul deși inspirat de idealul antic, l-a înțeles însă în mod strîmt, convențional; dintre romantici, Chénier, acel bizantin delicat, e singurul care-și asimilează bine arta antică. Leconte de Lisle a simțit tot farmecul, toată frumusețea care e în pămîntul sacru al Aticei și imaginația lui a îmbrăcat în forme nepieritoare toate miturile acestui popor unic în istorie.

Hellas, mère sacrée
Oh, que ne suis-je né dans le saint Archipel.[2]

S-a identificat atît de bine cu spiritul grec, că unele din poemele lui fac efectul de a fi „traduse din originale grecești necunoscute sau care s-au pierdut“; e atît de ortodox încît înlocuiește terminologia latină cu cea greacă și nu toleră cuvintele vechi decît cu ortografia lor originală. Brunetière, într-un articol publicat în *Contemporary Review*[3], face din elenismul lui Leconte de Lisle una din caracterele poeziei noi în opoziție cu romantismul și în special cu Hugo: „în nici o parte din *Légende des Siècles*[4] nu se văd bucăți inspirate din mitologia, tradiția sau istoria greacă“. Dacă părerea e prea absolută totuși, însă e drept că numai artiștii contemporani au înțeles și au iubit în adevăr arta greacă; ro-

[1] Numai ea supraviețuiește imuabilă, eternă (fr.).
[2] Helada, mamă sacră. / Ah, de ce nu m-am născut eu în sfîntul Arhipelag (trad. liberă din fr.).
[3] De fapt: *Contemporaon Rewiew.*
[4] *Legenda Secolelor* (fr.).

manticii înfundați prea mult în evul mediu, prea idealiști, n-au putut să priceapă îndeajuns forma clară, armonioasă, nițel materialistă a artei vechi.

Geniul echilibrat al Greciei, deși atît de iubit de Leconte, nu s-a absorbit însă cu totul ; și printr-un contrast curios el reînviază în multe din poemele lui tocmai civilizația cea mai opusă elenismului. Poate că origina lui l-a pregătit să înțeleagă și să exprime atît de bine acea măreție sălbatecă a naturei tropicale, pădurile ei imense, vegetațiile ei curioase.

Le grand fleuve, à travers les bois aux mille plantes,
Vers le lac infini roulait ses ondes lentes,
Majestueux, pareil au bleu lotus du ciel.[1]

Leconte de Lisle a iubit acea civilizație imensă pe care rîul sacru a oglindit-o în valurile lui, acel popor al cărui formidabil sistem filozofic concepe universul ca succesie infinită de aparențe al căror termen fatal e neantul absolut și identificîndu-se acelei naturi bogate, veșnic în fierbere, a dat expresia cea mai sensibilă panteismului primitiv :

Brisaient ou soulevaient le sein large de l'Etre.
Tels, les germes éclos et les formes à naître
Rêvait, étincelait, soupirait et chantait ;
Telle, la vie immense, auguste, palpitait ...[2]

Influența ideilor care caracterizează începutul acestei jumătăți de secol se vede în poezia lui Leconte de Lisle, exactitudinea detaliilor, culoarea locală, admirabila pătrundere a vieței popoarelor primitive, fac poemele lui demne de „secolul istoriei". Această preciziune în exotismul lui, care deși nu e decît o continuare a unui caracter romantic, e marca deosebire dintre opera lui

[1] Marele fluviu prin pădurile cu mii de plante / Către lacul infinit își rostogolea undele sale lente / Maiestos asemenea albastrului lotus al cerului (trad. liberă din fr.). *Poèmes Antiques*, p. 131.

[2] Astfel viața imensă, augustă, palpita / Visa, strălucea, suspina și cînta / Astfel germenii încolțiți și formele născînde / spărgeau sau ridicau pieptul larg al Ființei (trad. liberă din fr.). *Op. cit.*, p. 334.

artistică şi acea a predecesorilor săi. Victor Hugo în *Légende des Siècles* face istoria morală a omenirei şi evocă civilizaţiile trecute dîndu-le sentimentele şi ideile lui, nu căutînd să le înţeleagă astfel cum ele au fost. Leconte de Lisle n-a văzut în evoluţia istorică a omenirei decît nişte spectacole, pe cari însă le-a reprodus cu o ştiinţă enormă, şi civilizaţiilor, moravurilor, acţiunilor pe cari le-a evocat, el a încercat să le dea forma lor adevărată, obiectivă, nepunînd nimic din el însuşi. Această influenţă a criticei istorice e vizibilă cu deosebire în felul cum el a înţeles cosmogoniile popoarelor vechi. „Ştiinţa istorică a ajuns să înţeleagă că orice concepţie de viaţă a fost odată adevărată, că omul are *„une categorie de l'idéal"* care a fost satisfăcută printr-o serie de visuri asupra originei şi sfîrşitului lumei în armonie cu progresul civilizaţiilor." Leconte a simţit şi a exprimat aceste mituri astfel cum le credeau sufletele barbare sau mai culte ale popoarelor cari în timpurile vechi au căutat să dea o explicaţie naturei ce-i înconjura, şi în poeziile lui trăiesc şi greci cu visul lor de frumuseţe şi germani cu teogoniele lor barbare şi India cu speculaţia ei fantastică. Raporturile ştiinţei cu arta au preocupat de bună vreme pe Leconte. „Arta şi ştiinţa, zicea el, mult timp separate, trebuie să se unească, fără însă să se confunde. Una a fost revelaţiea primitivă a idealului conţinut în natura exterioară, cealaltă a fost conştiinţa lui raţională şi expunerea lui clară ; dar arta a pierdut acea spontaneitate primitivă şi ştiinţa trebuie să-i aducă aminte sensul tradiţiilor uitate pe care însă ea să le reînvie în forme care îi sînt proprii". In *Poèmes antiques* primul lui volum, el evocă viaţa tragică a Hypathiei, care a suferit martirul ştiinţei şi a murit pentru zei păgîni, căci în ea Leconte vedea unit *„Le souffle de Platon et le corps d'Aphrodite"*[1], vedea simbolul unirei ştiinţei cu poezia.

În felul cum Leconte a înţeles rezultatele ştiinţei, vedem deosebirea fundamentală între artist şi savant, căci pentru el istoria sunt caracterele, pasiunile cari au

[1] Inspiraţia lui Platon şi trupul Afroditei (tr.).

produs evenimentele, sunt oamenii înșiși în acțiune, văzuți și evocați cu diferințele lor individuale; iar nu ca pentru savant o simplă succesie de formule, de legi care explică evenimentele fără însă să le reprezinte.

În reprezentarea sensibilă a fenomenelor consistă arta, știința le reduce la legi generale exprimate în termeni abstracți. S-a zis că știința distruge poezia explicînd toate fenomenele, reducînd natura la legi banale, ea alungă misterul fără de care poezia nu poate exista. „Dar dacă poezia ca știința este o interpretație a lumii, interpretațiile științei nu ne dau niciodată sensul intim al lucrurilor pe care ni-l dă interpretarea poetică; căci ea se adresează unei facultăți limitate, nu omului întreg: iată de ce poezia nu va pieri niciodată."[1]

Ce expunere științifică a lucrurilor poate să înlocuiască acea senzație pe care ne-o dă poezia:

La grande Ourse, archipel de l'océan sans bords,
Scintillait bien avant qu'elle fût regardée,
Bien avant qu'il errât des pâtres en Chaldée
Et que l'âme anxieuse eût habité les corps.[2]

Și chiar dacă știința cu explicațiile ei alungă misterul din natură, oare concluziile ei nu sînt veșnic misterioase?

La marginile universului pe care știința îl pricepe se întinde fără margini veșnicul necunoscut, pe lîngă el toată cunoștința omenească nu e decît o lumină tremurîndă în mijlocul întunericului infinit; și acest necunoscut care ne învăluie, acest mister metafizic nu-i oare mult mai poetic și mai emoționant decît miturile clare, sigure, ale religiilor antropomorfice? Acolo unde omenirea nu vedea decît acțiunea unui zeu în care fenomenele își aveau sfîrșitul, știința arată curgerea lor veșnică fără început în trecut, fără sfîrșit în viitor, și mis-

---

[1] M. Arnold în Guyau, *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* (n.a.).

[2] Ursa mare, arhipelag al oceanului nemărginit / Strălucea cu mult înainte ca ea să fi fost privită / Cu mult înainte ca păstori să fi rătăcit cu turmele prin Caldea / Și ca sufletul neliniștit să fi sălășluit în trupuri (trad. liberă din fr.).

terul care le învăluie originea și natura poate fi întotdeauna izvorul oricărei poezii.

Dar în domeniul ei oare știința nu-i compatibilă cu expunerea poetică ? Oare descoperirile astronomiei nu sînt mai măreţe decît cerul limitat și impenetrabil al cosmogoniilor trecute ? Bolta cerului desfăcută într-o mulțime de lumi cari se prelungesc în infinitul spațiului și al timpului, veșnica evoluție a acestor lumi, cari plecînd din haosul primitiv ajung locul de dezvoltare al inteligenței conștiente și în agonia lor tragică servind de la început unei noi evoluții, nu-i oare una din corupțiile cele mai frumoase pe care inteligența le-a găsit ?

Această curgere veșnică, infinită a lumilor siderale, această palpitație imensă a energiei nu-i oare măreață ? dar superba idee a unei evoluții care de la organismul cel mai inferior pînă la om nu vede decît seria continuă a unor schimbări determinate de forțele naturei nu-i oare mai poetică, mai frumoasă decît creația mitică ? Desigur procedurile științei nu pot fi niciodată compatibile cu expunerea poetică, dar însă ceea ce pot fi sînt rezultatele ei. „Știința ca să inspire arta trebuie să treacă din domeniul cugetării abstracte în acela al imaginației și al sentimentului.“ În această unire reciprocă a artelor și a filosofiei Guyau vede pentru omenirea viitoare forma unei noi religii și marii poeți, marii artiști vor fi imitatorii[1] acestei religii fără dogme. „*Les religions dogmatiques vont s'affaiblissant ; plus elles deviennent insuffisantes à contenter notre besoin d'idéal, plus il est nécessaire que l'art les remplace en s'unissant à la philosophie, non pour lui emprunter des théorèmes, mais pour en récevoir des inspirations de sentiment.*“[2]

Leconte de Lisle a încercat această unire a științei cu arta, afară de evocarea tablourilor vieții trecute care nu i-ar fi fost posibilă fără ajutorul ei, el i-a împrumutat cu deosebire modul ei obiectiv de a privi evolu-

[1] De fapt, după Guyau : *inițiatorii*

[2] Guyau, *L'art de point de vue sociologique* (n.a.). Religiile dogmatice slăbesc mereu ; cu cît devin mai incapabile să mulțumească nevoia noastră de ideal, cu atît e nevoie ca arta să le înlocuiască unindu-se cu filozofia, nu pentru a-i împrumuta teoreme, ci pentru a primi de la ea inspirații de sentiment (fr.).

ția omenirei, a vieței. Arătîndu-l ca produs al unei planete pierdute, cu sistemul din care face parte, într-o imensă nebuloasă, care făcea din om centrul universului, l-a făcut să vadă eternitatea și puterea forțelor naturei pe lîngă cari acțiunile lui sunt nimic și i-a redus mîndria arătîndu-i succesia evolutivă a formelor, manifestarea aceleeași energii care de la cele mai obscure ale ei începuturi se continuă gradat pînă la inteligența conștientă.

Această idee a unității speciilor în natură a schimbat cu totul modul de a privi celelalte forme ale vieței. Animalele nu mai sînt ca în timpul lui Descartes niște automate, în conștiința lor obscură vedem mișcîndu-se germenii acelorași idei și sentimente cari fac suferințele sufletului omenesc. Leconte de Lisle a dat acestei idei abstracte forma cea mai sensibilă, a priceput crîmpeile de dorinți cari frămîntă creierul lor și evocîndu-le cu măiestrie neîntrecută, a executat acele tablouri puternice unde viața imensă circulă cu toată puterea și măreția ei.

Apărut în *Lumea nouă*, an I, 1895 (nr. 68, 82).

C-da 3631 coala 19

O PROBLEMĂ LITERARĂ

Opinia publică și critica literară din țările civilizate e preocupată acum de o problemă literară stranie și la prima vedere puțin explicabilă — aceasta e reînvierea, renașterea unor stări sufletești și a unor formule literare de mult trecute, pe cari ne-am învățat să le credem moarte ca toți morții, fără putință de reînviere E iarăși vorbă, iar discuție, din zi în zi mai pasionată, asupra misticismului, simbolismului, exotismului, fantasticului în literatură, ca în timpurile crîncenei lupte între romantism și naturalism. E de ce să te miri, să te uimești.

E doar așa de puțină vreme de atunci — numai cîțiva ani — de cînd naturalismul a învins hotărît și definitiv romantismul ; sunt cîțiva ani de cînd domnia naturalismului biruitor nu numai că n-a fost pusă de nimenea la îndoială, dar era greu de prevăzut sfîrșitul acestei domnii. Se înțelege : oamenii culți știau foarte bine că un curent literar, oricît de puternic ar fi, nu poate să dureze veșnic, după cum nimica nu durează veșnic pe lumea aceasta, și în schimbarea și evoluția vieții sociale trebuie să se schimbe și curentele literare, cari sunt numai una din multiplele manifestațiuni ale acestei vieți. Dar aceasta se știe *a priori*, încolo însă nimenea nu putea să prevadă nici caracterele acelui curent literar care va disputa domnia naturalismului, și cu atît mai puțin se putea prevedea o manifestare atît de apropiată a acestui curent nou.

Şi era şi greu, foarte greu de prevăzut ceva. Naturalismul era şi e şi acum aşezat pe nişte baze foarte puternice, de neclintit. Critica literară a dovedit cu atîta claritate şi cu o bogăţie atît de mare de argumente că naturalismul e un copil legitim al epocei noastre, că e strîns legat de întreaga dezvoltare socială contemporană, că spiritul omenesc, ajuns la maturitate în ştiinţă, nu mai poate să se mulţumească nici în artă cu idealismurile, simbolismurile şi fantaziile romantice ; alături cu enorma dezvoltare a ştiinţelor exacte, formula naturalistă în artă se impunea. Omenirea civilizată, care a biruit forţele oarbe ale naturii şi a pus în serviciul omului aburi şi electricitate, necesar trebuia să ajungă la o literatură care tinde să pătrunză sufletul omului, viaţa socială a oamenilor prin zugrăvirea adevărată a acestei vieţi şi a acestui suflet.

Iată în cîteva cuvinte, acele puternice temelii teoretice pe cari critica literară le aşternea naturalismului.

Dar nu critica literară, bineînţeles, a fost aceea care a dat viaţă naturalismului, ci arta naturalistă e cea care a creat mai curînd acea critică. Naturalismul numără între artiştii săi pe unii din cei mai mari scriitori cari i-a avut omenirea, cum sunt Balzac, Tolstoi, George Eliot şi o pleiadă întreagă, internaţională, de scriitori geniali ; aceştia sunt artiştii cari au procurat victorie naturalismului.

Se înţelege că înainte, şi acuma chiar, naturalismul n-a devenit o formulă rigidă căreia toţi să se supuie — au fost neînţelegeri şi discuţii, cari urmează, de altmintrelea, şi acuma. Iată, spre pildă, unele din aceste chestii cari provocau neînţelegeri.

Unii din scriitorii noului curent literar, sub cuvînt că arta naturalistă trebuie să zugrăvească viaţa reală aşa cum este, căutau să zugrăvească tot ce e mai stupid, mai respingător în viaţă : noroiul vieţii. Alţii, pentru acelaşi cuvînt, cădeau în cea mai abjectă pornografie. Aceste exageraţii, legate din nenorocire de un nume ilustru, de Zola, au putut să fie uşor combătute, fiindcă reprezentanţii cei mai mari ai curentului literar, din Englitera şi Rusia, au fost împotriva acestor exageraţii. O altă chestie literară, care de asemenea a produs discuţii pasionate,

a fost următoarea : dacă scriitorul zugrăvește viața reală care-l înconjoară, o reproduce el oare obiectiv, ca un aparat fotografic, ori personalitatea proprie a artistului se oglindește în această reproducere a vieții ? Toate aceste și multe alte probleme literare au fost dezbătute și lămurite, și un cititor care ar vrea să facă cunoștință cu ele ar putea să le găsească în articolele critice ale lui Zola, articole războinice, scrise cu multă putere polemică, din nenorocire, însă, de multe ori foarte superficiale.

Acela, însă, care a dat o formulare adevărată naturalismului n-a fost nici Zola, nici vrun critic cunoscut ; a fost tot un artist, mai puțin muncitor, poate, mai puțin viguros decît Zola, însă un artist mai fin, mai mare, mai pătrunzător — a fost Maupassant. În prefața lui la romanul *Pierre et Jean*, Maupassant, în cîteva pagini, dă o formulare adîncă, pătrunzătoare, genială, naturalismului. Și iată acuma, cînd naturalismul numără printre ai săi pe cei mai mari scriitori contemporani ; cînd, ca o formulă literară, ajunge la atît de clară conștiință de sine, încît poate fi formulat într-un mod deslușit și hotărît în cîteva pagini ; cînd domnia lui exclusivă părea a fi asigurată, tocmai atunci începe să se nască un curent literar, nu neasemănător, ci diametral opus curentului dominant.

Defecțiuni încep chiar între cei mai iluștri reprezentanți ai lui. Astfel, în ultimele romane ale genialului formulator al acestui curent, Maupassant, se simte peste tot un lirism personalist, iar nuvelele lui din urmă, cum e admirabila nuvelă *Le Horlà*, sunt pătrunse de un misticism spiritist care n-are absolut nimica a face cu naturalismul. Un alt scriitor de talent, Paul Bourget, începe prin romane cari zugrăvesc viața reală, dar curînd trece la altele, cari sunt niște disertațiuni psiho-filozofice, și acum în urmă scrie niște romane pe tema mistică că unica scăpare a omenirii de azi din zbuciumările ei dureroase e să se arunce în brațele religiunii catolice.

Dostoievski capătă înrîurirea imensă ce o are nu prin analiza sa genială psihică, ci mai ales prin misticismul și lirismul umanitar ce conțin operele sale.

Tolstoi, după ce a scris cîteva capodopere, cari formează mărgăritarul cel mai prețios în literatura natura-

listă, ajunge pe urmă să-şi repudieze propria sa operă şi să se arunce într-un misticism absurd, făcînd o nouă religiune neocreştină. Şi, drept vorbind, renumele universal de care se bucură îl datoreşte nu atît genialelor sale romane *Război şi pace*, *Ana Karenina*, cît faptului că e şeful unei religii noi.

George Eliot a ajuns în ultimele sale creaţiuni la un misticism analog, deşi nu identic.

În romanul lui din urmă, *La petite paroisse*, Alphonse Daudet ajunge la cel mai perfect tolstoism. Această *petite paroisse*, mică bisericuţă, Alphonse Daudet o ridică faţă de marea biserică oficială, şi această mică biserică reprezintă adevăratul creştinism, cu toată evlavia, cu toată supunerea creştinească, şi în această supunere, şi în această umilire creştinească, Daudet pare a vedea scăparea din criza morală prin care trecem, scăpare din trufia şi egoismul nostru. Din această debandadă mistică a tuturor căpeteniilor şcoalei naturaliste literare a scăpat doar Zola, fie pentru că e un cap mai practic, fie poate pentru că e mai puţin artist decît ceilalţi. În orice caz, această debandadă mistică a marilor scriitori naturalişti e de cel mai mare interes ca simptom social şi ca simptom literar.

Dealtmintrelea, misticismul a atins numai concepţia filozofică şi morală a acestor scriitori mari şi foarte puţin însăşi arta lor, formula lor artistică. Sunt prea mari personalităţi ca să-şi poată, de azi pînă mîine, schimba însuşi modul de creare artistică. Misticismul marilor scriitori arată însă că în adîncimile vieţii sociale fermentează noile idei şi sentimente, cari la un timp dat vor cere o formă artistică nouă, un curent literar nou. Şi aceasta din urmă, în adevăr, a început să se producă.

Numele acestui curent nou e greu de dat, fiindcă reprezentanţii lui îi dau mai atîtea nume diferite cîţi ciraci cuprinde. Astfel ei se numesc decadenţi, simbolişt, preraphaelişti, exotişti ş.a.m.d. Mult mai greu încă decît a da nume curentului nou e a-i caracteriza doctrina artistică ; în această privinţă domneşte iarăşi o mare deosebire de vederi între membrii curentului sau curentelor nouă. Dar, deosebindu-se în multe alte privinţi, într-o privinţă ei sunt în perfect acord : în negarea doctrinei naturaliste.

Astfel, naturalismul cere artistului să creeze operele sale din elementele reale ale vieții înconjurătoare, curentul nou, dimpotrivă, își plăsmuiește operele sale din adîncurile fanteziei neînfrînate ; naturalismul cere artistului să descrie viața pe care o cunoaște, pe care a trăit-o, curentul nou își ia tema cu predilecție din epoci depărtate, de la popoare puțin cunoscute sau imaginate ; artistul naturalist creează oameni vii, caractere reale, artistul din școala nouă creează simboluri menite să înfățișeze și să personifice conflicte morale sau idei abstracte.

Cum vedem, curentul nou nu e altceva decît romantismul reînviat și încă romantismul în partea lui cea mai exagerată, cea mai contestabilă, cea care a fost mai cu succes combătută și mai învinsă de naturalism

Acest curent nou sau curente noi au fost întîmpinate de la început cu cel mai profund dispreț, și din partea artiștilor naturaliști, și din partea criticei, și din partea publicului cetitor. Acest dispreț a fost, de altmintrelea, bine meritat, atîta vreme cît curentul nou a fost reprezentat prin decadenți, scriitori francezi lipsiți de cultură, de bun-simț și de talent ; dar disprețul devine absolut ridicol, cînd noul curent începe să fie reprezentat prin artiști cu adevărat și real talent. Chiar în școala cea nouă franceză e un om foarte talentat, acesta e Verlaine, și cine ar putea să nege talentul mare al preraphaeliților englezi, cum e Dante-Gabriel Rossetti, Swinburne, Morris, sau cine se îndoiește de marele talent al scriitorilor scandinavi Strindberg și mai ales Ibsen ? E netăgăduit asemenea că în tînăra literatură germană sunt oameni de talent cari aparțin aceluiași curent antinaturalist și, în sfîrșit, Friedrich Nietzsche, oricît de dezechilibrat ar fi, e totuși un scriitor genial.

Cum vedem deci, curentul cel nou, antinaturalist, numără acuma în rîndurile sale oameni de talent mai în toate țările civilizate. Față cu acest fapt important și cu altul tot așa de caracteristic, că noul curent începe să capete tot mai mulți și mai mulți admiratori, admiratori fanatici — critica n-a mai putut să trateze cu atîta ușurință curentul cel nou, a priceput că are a face cu o problemă literară și socială de mare importanță. Dar numai atîta a și priceput ea ; a-și explica însă această problemă

critică n-a fost în stare În această privinţă, putem cita opiniile caracteristice a doi critici însemnaţi : Lemaître, briliantul critic-*causeur* literar, cu obişnuita-i superficialitate, găseşte că pricina dezvoltărei şi influenţei ce capătă noul curent e *moda* — va trece moda, va trece şi el. Comodă explicare ! Dacă te mulţumeşti cu un cuvînt, apoi în felul acesta nimic mai uşor decît a explica toate fenomenele literare şi sociale, cari toate sunt trecătoare, deci toate pot să fie botezate cu cuvîntul *modă*.

Un scriitor german cult şi de talent, Max Nordau, se ocupă şi el de acest curent şi încă într-un op mare special, în două volume groase.[1]

Mai cult şi mai pătrunzător decît alţi critici, el intră mai adînc în miezul chestiunii. Din nenorocire, Nordau e un discipol al lui Lombroso şi teoriile acestui din urmă i-au întunecat cu desăvîrşire vederea.

Ca discipol fidel, Nordau, chiar în cei mai de talent reprezentanţi ai curentului în chestie, vede nişte imbecili, criminali născuţi, *degeneraţi*.

Aici cuvîntul *degenerat* e menit să înlocuiască cu succes cuvîntul *modă*. Un cetitor inteligent ar putea să zică, cu drept cuvînt, lui Nordau : „Dacă Wagner, Strindberg, Ibsen, Swinburne, Morris, Tolstoi (şi acest din urmă, după Nordau, e un degenerat) sunt degeneraţi, atunci dă, Doamne, cît mai mulţi degeneraţi de aceştia !"

E foarte interesantă opinia lui Zola asupra uneia din cele mai puternice opere ale lui Strindberg — *Tatăl*.

Într-o scrisoare adresată autorului şi tipărită ca prefaţă la traducerea dramei, Zola scrie : „D-ta ştii că nu sînt pentru abstracţii. Mie îmi place ca personagiile să aibă o stare civilă complectă ; să-i poţi întîlni pe stradă, să fie împlîntaţi în viaţa noastră. Dar aici e desigur între noi o deosebire de rasă. Aşa cum este însă, piesa dumitale e una din rarele producţiuni dramatice cari m-au emoţionat adînc". Lăsînd la o parte chestia rasei, care nu explică absolut nimic, avînd în vedere că piesele simboliste tocmai în Franţa au succes, încolo orice om care pricepe şi ştie să judece o operă de artă va fi de părerea lui Zola Poţi să fii oricît împotriva procedeurilor artis-

[1] Vezi *La Dégénérescence* etc. (n.a.).

tice ale unui Strindberg, nu poți însă să te sustragi de la impresiunea puternică ce ți-o produce drama lui, *Tatăl*.

Și nu e oare unul din cele mai sigure criterii ale artei puterea de a emoționa ? Și dacă o operă de artă a ajuns să emoționeze adînc pe un potrivnic genial al curentului — cum e Zola — nu e oare aceasta cea mai bună dovadă a superiorității și puterii ei ? Și ceea ce e adevărat despre drama lui Strindberg e mai mult sau mai puțin adevărat pentru toate celelalte opere de talent ale curentului nou. Bineînțeles, vorbim de opere de talent, nu de imbecilitățile în cari e așa de bogat acest curent.

Aceste opere de adevărată artă formează, în adevăr, un curent nou, destul de puternic, și dacă e așa, atunci el devine o problemă literară grea și serioasă. Sunt multiple acele întrebări pe cari le sugerează această problemă literară ; unele din cele mai importante sunt următoarele : cari sunt cauzele sociale și artistice cari au produs acest curent nou ?

Cari sunt calitățile și defectele din punctul de vedere social și artistic ? În ce legătură stă acest curent cu curentul naturalist ? Care e viitorul acestui curent ? ș.a.m d. Din nenorocire, e imposibil de tratat aceste chestiuni în articole de gazetă.[1] Sper, cu altă ocazie, să ne mai întoarcem la ele, iar pînă atunci, elemente de răspuns la unele din aceste întrebări, cetitorii le vor găsi în articolele mele : *Cauzele pesimismului în literatură și viață* și *Artiștii proletari intelectuali*.

Apărut în *Lumea nouă*, (1895, an. I, nr. 115 și 122). Reprodus în *Studii critice*, vol. III.

[1] Aceste articole au fost publicate în suplimentul literar din *Lumea nouă*, martie, 1895 (n.a.).

MATERIALISMUL ECONOMIC ȘI LITERATURA

I

O descoperire, un adevăr teoretic trebuie să-și facă drum mai curînd sau mai tîrziu, trebuie să pătrundă în conștiința omenească, oricît s-ar burzului, s-ar împotrivi acei ale căror interese sunt amenințate prin teoria nouă.

Această răspîndire și pătrundere se face în virtutea însăși a puterei intrinsece ce are *un adevăr*. O dovadă nouă, foarte convingătoare, e teoria materialismului economic. Primită de la început cu tăcere, indiferență sau cu un zîmbet disprețuitor, teoria aceasta începe să-și facă drum, începe să influențeze lucrările contemporane de istorie, filozofie, morală, critică literară.

Teoria materialismului economic constată un adevăr sociologic important, că structura economică a societății hotărăște, în primul rînd, toate celelalte manifestări sociale ale ei, cum e organizația politică, religiunea, credința, morala, producțiile artistice.[1]

Partea cea mai contestată, și în adevăr cea mai contestabilă a acestei teorii, e acea care privește arta.

Se pare în adevăr curios că felul de producere și distribuire a productelor economice în societate să hotărască felul manifestărei artistice. Curios și straniu, cum sunt stranii toate teoriile mari ale veacului. Oare nu e stranie teoria transformismului prin care se stabilește o înrudire între om cu animalele simple marine

[1] Mai larg despre aceasta vezi broșura : *Concepția materialistă a istoriei* (n.a.).

și chiar cu masele de protoplasmă din fundul oceanelor, și care arată deci originea umilă și îndepărtată a omului în adîncul mărilor și oceanelor ? Și ca toate teoriile mari, se impune și materialismul economic cu aceeași siguranță, deși nu cu același zgomot.

Pentru acei cari au pătruns teoria aceasta și se ocupă cu literatura și mai ales cu critica literară contemporană, e foarte interesant de văzut cum criticii și lucrările lor mai însemnate și chiar pînă și articolele de gazetă, mereu și mereu cad în mrejele materialismului economic, de multe ori, nu e vorbă, fără a ști că au a face cu o teorie, pe cît de adîncă și roditoare, pe atît și de eretică

Zilele aceste, un ziar din capitală și încă un ziar conservator, vorbind de seceta literară, de criza literară prin care trecem acuma, o pune în legătură, și încă într-o legătură cauzală, cu criza economică. Nu e vorbă, felul cum o face scriitorul în chestie e cam naiv. Un cetitor inteligent ar putea să întrebe : „Dar ce are a face supraproducția grînelor și concurența americană cu lipsa de vlagă, entuziasm și talent în literatura noastră ?“ Această întrebare însă n-ar dovedi naivitatea teoriei materialismului economic, chiar dacă scriitorul în chestie ar fi cunoscut această teorie, ci ar dovedi o greșită aplicare a unei teorii adevărate.

Legătura între criza economică și criza literară prin care trecem acuma ar trebui de stabilit cam astfel :

Aceleași cauze economico-sociale, cari în cele patru decenii din urmă au creat, dintr-o parte, o puternică clasă burgheză și ne-au introdus în rîndul popoarelor civilizate, iar pe de altă parte au făcut să se distrugă pădurile, să secătuiască pămîntul, să se ruineze gospodăriile țărănești și să ni se creeze o stare de criză economică persistentă, aceleași cauze ruinează talentele, distrug vlaga și entuziasmul din toate manifestările noastre intelectuale : științifice, morale, artistice.

Sau cu alte cuvinte : *Criza economică și criza literară prin care trecem au aceleași cauze economice-sociale, cari au origina lor în trecerea României din starea de iobăgie, în starea de burghezie.*

Această constatare e cît se poate de importantă și ea nu închide drumul cercetărilor ulterioare, ci tocmai des-

chide larg porțile pentru cercetări roditoare. Și teoria materialismului economic, în general, nu e o dogmă religioasă ce ar închide drumul cercetărilor, ci mai curînd *un metod adevărat* pentru cercetările științifice.

Așa, spre pildă, în cazul nostru special, trebuie să arătăm că pricinile economico-sociale, și anume acele de cari vorbim, sunt acele cari în primul rînd produc criza literară. Mai departe trebuie să arătăm, și aceasta e și mai greu și mai important, *cum* anumiți factori economico-sociali se reflectează și se transformă în anumite producții literare, sau mai bine zis, în anumite curente literare.

Acest *cum* e partea grea și critică a oricărei teorii importante, el constituie și partea grea și critică a materialismului economic aplicat la studierea literaturei. Acest *cum* în primul rînd încurcă și pe protivnicii, dar și pe adepți teoriilor despre cari vorbim. Dar despre aceasta va fi vorba în articolul viitor.

II

Acela care vrea să studieze literatura din punctul de vedere al materialismului economic trebuie mai înainte de toate să știe să deosibească, printr-o analiză aprofundată, următoarele elemente diferite într-o creație literară.

Mai întîi e partea estetică în general, care face parte din domeniul psihologiei generale, pe urmă partea atît de importantă *personală*, specială fiecărui artist, și în sfîrșit partea socială, care mai ales e în legătură cauzală cu mediul economic al societății.

Această analiză e cît se poate de delicată și grea. După aceasta trebuie de arătat cum și în ce fel și în ce mod aceste elemente literare sunt influențate de mediul economic. Această lucrare și mai grea decît cea dintăi, pentru aceasta se cer nu numai cunoștinți aprofundate istorice, economice și literare, nu numai o putere de analiză, dar negreșit și o intuiție artistică, fără de care cele mai multe cunoștinți nu vor fi de ajuns.

Din nenorocire, mulți chiar din adepții teoriei în chestie nu-și dau de loc seamă de aceste greutăți și cred că

au rezolvit în fond orice chestie literară numai prin farmecul *materialismului economic*, pe care ei îl prefac într-o formulă moartă ; pentru ei, materialismul economic e un fel de iarba fierului, prin care se poate deschide, fără nici o muncă, toate uşile tainice ale ştiinţelor sociale. Pentru ei, fiecare manifestare literară dintr-o anumită ţară şi epocă e aşa pentru că structura economică e aşa, şi atîta tot — ce atîta bătaie de cap !

Procedeul acesta e tot aşa de comod şi de absurd cum ar fi dacă un biolog, în locul de a munci şi a cerceta o viaţă întreagă schimbările anatomice, fiziologice, morfologice în scara ascendentă a organismelor, s-ar mulţămi să repete cuvintele : *transformism, selecţiunea naturală, hereditate*.

Transformismul, darwinismul, mai ales prin aceea sunt de o aşa mare importanţă pentru ştiinţă, că-i deschid un cîmp imens pentru cercetare. E foarte importantă teoria transformistă, care arată că speciile superioare sau mai nouă s-au dezvoltat din cele inferioare sau mai vechi ; e imens de importantă teoria lui Darwin, care arată legile ce prezidă la această transformare, cum e selecţia naturală şi hereditatea, dar aceste geniale teorii nu închid, ci deschid drumul cercetărilor ulterioare, pe baza lor biologii au de lucrat de acuma-nainte pentru a arăta cum anume se fac schimbările anatomice, fiziologice, morfologice, cari sunt legile speciale cari prezidă la aceste schimbări ş.a.m.d. Şi în această lucrare imensă, ce va dura generaţii, se vor afla alte generalizări şi legi nouă de cari nici nu visăm acuma.

Acelaşi lucru e şi cu materialismul economic aplicat la istoria omenirei în general şi la literatura ei în special.

E foarte important de ştiut că structura economică a societăţei hotărăşte în primul rînd felul manifestărilor ei sufleteşti, cum e, spre pildă, literatura, dar această constatare importantă nu trebuie să se prefacă într-o dogmă, ci într-un metod de cercetare ulterioară. In fiecare caz special trebuie de cercetat cum anume influenţează şi hotărăsc cauzele economice manifestările literare. Aşa, spre pildă, avînd de cercetat literatura clasică germană de la sfîrşitul veacului trecut şi începutul celui prezent, trebuie, după cum am văzut, de deosebit partea pur

estetică și personală artistică de partea socială a acestei literaturi, pentru că ele nu deopotrivă sunt influențate de mediul economic : cea dintăi mai puțin și indirect, cea din urmă hotărîtor și direct.

Și tot așa trebuie de studiat fiecare epocă literară, și tot așa trebuie de studiat evoluția literaturei în general. Și această din urmă, adecă evoluția literaturei, trebuie studiată în legătură cu evoluția economică și de arătat cum evoluția economică condiționează evoluția literară.

Cum vedem, cîmpul de cercetare care ni se deschide e vast, e imens, și se înțelege că nu un om și nici o generație va săvîrși această lucrare. Dar oricît de puțin ar putea să facă un singur cercetător, el trebuie să aibă înaintea vederilor lui problema în toată vastitatea ei.

Aceasta îi va fi un stimul puternic de muncă, aceasta îi va arăta drumul de urmat în cercetări, și numai așa va putea face ceva — bineînțeles dacă va avea aptitudinile necesare.

Această teorie atît de roditoare, dacă e înțeleasă ca o metodă de cercetare, e stearpă dacă e luată drept dogmă, în acest din urmă caz ea adoarme spiritul de cercetare în loc de a-l stimula.

De aice urmează deci că adepții materialismului economic nu trebuie să-l înțeleagă ca o dogmă, căci potrivnicii lui nu trebuie să acuze teoria pentru greșelile și neabilitatea adepților ei.

Apărut în *Lumea nouă literară și științifică* (1895, an. I, nr. 1 și 2).

CRITICI VOLINTIRI

Nici într-o țară din lume nu se scrie așa de mult, adică așa de mult prost ca în țara românească. Un tînăr care știe să rimeze *cale* cu *vale* se crede poet, altul care spune în cîteva pagini plictisitoare cum a iubit *el* pe *ea*, dar nu și *ea* pe *el*, și ce nenorociri au izvorît de aici, se crede nuvelist, altul care pune păpuși pe scenă să declame ca *la teatru* se crede dramaturg ș.a.m.d. Cine nu știe cît de mult plictisesc acești pseudo-literați publicul cititor si cît de mult compromit și viitorul literaturei noastre (prezentul e așa de compromis încît e peste putință să-l compromită mai mult) și chiar cel mai elementar bun simț omenesc. Din fericire adevărul asupra acestor măzgălitori de hîrtie a început să intre în conștiința publică ceea ce e un mare bine pentru că cunoștința și pricepere a unui neajuns e chiar începutul îndreptării lui.

Acum vreo trei-patru ani a dat altă pacoste peste tara noastră : cu o iuțeală îngrijorătoare, au început să se înmulțească criticii, un fel de critici *volintiri*. Acum pe unde te întorci dai peste recenzenți și pe unde te asteptai mai puțin dai peste critici și pe unde nici nu te ducea gîndul dai peste polemiști. Toate gazetele și revistele sunt pline de critici și mai ales odinioară excelenta revistă literară *Convorbiri literare* a devenit o reședință de toate sezoanele pentru mai mulți tineri goi de prezent, dar plini de viitor, cari și-au fixat acolo domiciliul lor critic. Ajunși la gradul de critici, acești

tineri vorbesc... adică să mă întrebați despre ce nu vorbesc, vorbesc despre toate, despre literatură, filozofie, începînd cu Aristotel și Heraclites și sfîrșind cu Spencer inclusiv, despre istorie, morală, sociologie ș.a.m.d., și ceea ce e mai interesant, ca să nu spunem mai îngrijitor, e că vorbesc despre toate acestea cu aceeași gravitate pretențioasă, ridicolă și cu aceeași competință îndoioasă.

E evident că această nouă boală — boala criticei — care începe să se manifesteze în viața noastră intelectuală, e mult mai periculoasă decît boala poezio-maniei. Nu-i vorbă și această din urmă boală cu feluritele ei manifestații : Caragialita acută, Eminescita purulentă etc., e o boală destul de gravă, dar în definitiv ce așa rău face decît să compromită, imitîndu-i, pe marii noștri scriitori ca Eminescu, Caragiale, Coșbuc ?

Tînărul poet vorbește de lună, stele, tei, lac, tot lucruri neoprite de nici un articol expres din lege. Nu-i vorbă, spune și poetul cînd se înfurie rău, că de-acum nu mai vrea să trăiască, că e gata să se omoare pe sine, pe iubită, și lumea toată ca să se răzbune împotriva trădătoarei. Dar acestea toate sînt vorbe, cari nu sînt urmate de nici un act pozitiv și deci a face pentru ele proces poeților, e să apucăm pe calea proceselor de intenție.

În realitate acești poeți, ca să-și realizeze menirea lor, întrebuințînd celebra vorbă a răposatului Mihail Kogălniceanu — „sînt triști, melancolici și nu zburdă deloc". Pe cînd *volintirii*-critici zburdă rău de tot, sar în cap oamenilor, înjură oameni nevinovați, sub cuvînt că trebuie să facă critică. Poetul e timid, *volintirul*-critic e îndrăzneț ; poetul e modest, *volintirul*-critic e arogant ; poetul se izolează din lume, *volintirul*-critic se amestecă unde nu-i fierbe oala, sub cuvînt că trebuie să capete subiecte de critică.

Să-și închipuie cititorii noștri ce va fi cînd această artă critică se va generaliza, se va universaliza ; cînd fiecare june cu viitor se va simți obligat să facă volontariatul critic.

Să mai treci atunci pe stradă dacă-ți dă mîna !

Da, vor zice cititorii mei, ați arătat pericolul, boala, unde-i însă leacul ?

Leacul ar fi mai multă cultură, bun simț, modestie, mai puțină îndrăzneală și cel puțin o picătură de talent.

Dar nu mă voi mărgini numai la arătarea leacului, ci îmi voi permite să adresez cîteva cuvinte tinerimei studioase.

Tineri ce aveți aspirațiuni să deveniți literați, critica e un gen literar pe cît de complex, pe atît de greu. Acela care a zis că *a critica e ușor dar a crea e greu*, a spus o nerozie mare.

A critica însemnează, în primul rînd, a analiza o operă de artă și aceasta implică dintr-o parte o putere de logică, de analiză, din altă parte cunoștințî varii și serioase. Dar afară de aceasta critica ea însăși e o artă, și o artă superioară, pe care poate s-o exercite numai o personalitate artistică cu anumite calități artistice speciale. *Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, critica e arta văzută prin prisma criticului* și din acest punct de vedere critica s-ar putea numi, în citva, o artă în a doua potență. Și iată de ce criticii mari sunt atît de rari. Franța, care are atîția scriitori celebri, de geniu, pe un Molière, Corneille, Racine în dramaturgie, pe Lamartine, Hugo, Musset etc. în lirică, pe un Balzac, Flaubert, Maupassant și atîția alții în roman, Franța are numai doi critici mari cari vor rămînea : Sainte-Beuve și Taine, și încă acest din urmă de cîți nu e contestat ! Germania, care a avut atîți artiști scriitori geniali, a avut ce e drept mulți esteticieni de talent, dar *un singur critic literar* în adevăr mare, *Lessing*. Atît de rari sînt criticii mari.

Dacă vă veți pătrunde de acest adevăr că critica e o știință și o artă superioară totodată, atunci dintre voi vor începe să scrie numai în adevăr acei cari au menirea să devie scriitori, cei chemați și atunci, după o muncă lungă și cinstită, acești din urmă, probabil, critici mari nu vor deveni, dar *desigur* muncitori utili și cinstiți pe calea literilor române.

Iar celor cari s-au angajat ca volintiri în critica română le-am zice următoarele : «Domnilor, în țara românească există voluntariat necesar în armată, nu și în critică literară, de ce deci insistați într-o ocupație care vă prieste azi atît de puțin ? Oare nu sînt destule ocupații

cari vor fi după puterile voastre și totodată utile țării — perceptori, copiști la judecătoria de pace, cîntăreți de strană la biserică, mai ales că ar fi de recomandat aceastǎ din urmă ocupație, pentru că e tot artă, dar artă în marginile puterilor voastre».

Lumea nouă științifică și literară,
an. I, 1895, nr. 4.

C-da 5631 coala 19

D. PANU ASUPRA CRITICEI ȘI LITERATURII

I. CRITICA MODERNĂ

În foaia săptămînală *Epoca literară* au apărut patru articole întitulate *Critica și literatura*,[1] datorie penei distinsului nostru publicist și om politic d. G. Panu. Această excursie critică în cîmpul literelor române trebuie neapărat să măgulească pe literații noștri : de cînd junimiștii au părăsit-o, nici un om politic mai însemnat nu s-a ocupat de biata literatură.

Chestiunile de ordine literară ridicate de d. Panu sunt de mare importanță și de aceea îmi iau libertatea să spun cîteva cuvinte și asupra articolelor d-sale și asupra chestiilor literare tratate în ele. Nu-i vorbă, în aceste articole sunt numai o serie de afirmații, pe cari — probabil din lipsă de timp — d. Panu nu le-a dovedit, dar afirmările sunt făcute de d. Panu, și importanța unui articol de multe ori se judecă nu atît după conținut, cît după iscălitură.

Să vedem deci ce spune d. Panu în articolele d-sale.

D-sa ia ca punct de plecare un fapt de atîtea ori constatat și dezbătut : starea tristă a literaturii noastre de azi. Mulți au tratat această chestiune și se părea că e destul de lămurită, însă d. Panu îi găsește cu totul altă pricină. Această pricină ar fi, în primul rînd, că literații noștri — poeți, prozatori, critici — au uitat de literatura

[1] *Epoca literară*, an. I, nr. 1, 15 aprilie ; nr. 2, 22 aprilie ; nr. 3, 29 aprilie ; nr. 4, 6 mai 1896.

trecută, de literatura renașterii noastre și au început să se adape, la un singur izvor — Eminescu. Această uitare și nesocotire regretabilă se datorește invidiei artistice a literaților noștri, cari, ca să se puie mai mult în vază pe dînșii, lacomi de glorie, au făcut, în complicitate cu critica, de nu s-a mai vorbit de literatura mai veche, au făcut-o uitată.

Ca să poată însă săvîrși și mai bine acest sacrilegiu, le-a trebuit un talent mai mare și atunci s-au pus sub scutul numelui lui Eminescu ; și de aci predominarea exclusivă în literatura de azi a așa-numitului „curent Eminescu".

Afară de această pricină mai sunt și altele, precum : spirit de gașcă între literați, hatîrurile criticei, prea mare prietenie între poeți și critici și, din prietenie, complezența acestora din urmă pentru cei dintîi.

O dată pricinile găsite, leacul se impune de la sine : „...întoarcerea la izvoarele literaturii trecute, care s-a distins prin admirabile calități de fantazie, de gîndire, de limbă".

„O generație — zice d. Panu — care s-ar inspira și ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mișcări literare, de o valoare relativ chiar puțină, va produce mai bine, mai bogat și mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet", adică Eminescu.

În esență, acestea sunt afirmările d-lui Panu, afirmări cari se repetă în toate articolele d-sale.

Una din atracțiile originale ale acestor articole e, dacă putem să ne exprimăm așa, *alura* lor misterioasă. Autorul vorbește despre literați, despre critică, de criticul care protejează pe Vlahuță și care n-a scris despre Delavrancea ș.a m.d. Dar nu ni se spune cine sunt literații, cine e *critica* misterioasă. În felul acesta se excită curiozitatea publicului ; iar curiozitatea e și ea unul din principiile plăcerii estetice.

A doua originalitate e vocabularul literar al articolelor.

D. Panu, jurist și om politic distins, introduce dialectul juridic și administrativ și în literatură. Astfel d-sa ne spune că „criticul este un *judecător* înainte de toate, el trebuie să-și cunoască meseria, să cunoască *legile* criticei". Criticul „*pronunță deciziuni irevocabile*", trebuie

să aibă „*competența* absolut necesară pentru *a putea pronunța o hotărire valabilă*". Criticul are *datoria să controleze* pe poet. În articolele d-lui Panu ni se mai vorbește de *complicitatea* criticei, de critici *controlori*, de *promiscuitatea* criticilor cu poeții, de *legitimarea pretenției că ai regulat chestia literară a unei țări* etc. Nu-i vorbă, în felul acesta se îmbogățește vocabularul literar ; decît, această îmbogățire e primejdioasă, deoarece te ispitește să confunzi două lumi atît de diferite : lumea politico-administrativă și lumea artei. Și dl. Panu n-a evitat acest pericol. Astfel d-sa găsește *vină* criticei nu pentru ceea ce a scris, ci pentru că n-a scris despre anume chestie : literatura trecutului. În lumea politică așa e : un guvern e responsabil nu numai pentru aceea ce a făcut, dar și pentru ceea ce trebuia să facă și n-a făcut ; dar în lumea artei lucrurile se schimbă. Un poet, romancier, critic, după ce și-a plătit toate contribuțiile către stat și comună, nu mai are altă obligație și scrie cît poate și cît vrea.

Sau iată o pildă și mai caracteristică :

În privința relațiilor prietenești personale între critici și poeți, d. Panu e de părerea următoare : „...este o regretabilă promiscuitate cînd doi factori, dintre cari unul are datoria să controleze pe celălalt, trăiesc într-o dependență și solidaritate așa de strînse, că nu mai poți distinge cine e controlatul și cine controlatorul".

Așa ar fi dacă criticul ar fi controlorul și poeții controlații, criticul judecătorul și poeții împricinații ; din fericire nu e de loc așa — și un judecător care pentru motive de imparțialitate ar refuza o petrecere prietenească cu împricinații, ar fi un model de onestitate, pe cînd criticul care pe același motiv ar refuza o petrecere prietenească cu artiști ar fi un model de naivitate. Dealtmintrelea, această confundare a unor domenii așa de deosebite atîrnă și de concepția pe care și-o face d. Panu despre critica modernă, poate mai ales de aceasta.

Pentru d. Panu toate aceste expresii juridice nu sunt tocmai metafore ; d-sa crede în adevăr că există un cod de legi estetice după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunță hotărîri asupra va-

lorii lor și în felul acesta slujește „de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice".

Că există în adevăr oarecari legi estetice, foarte discutabile și ele, e adevărat ; că critica servește și de călăuză în aprecierea lucrărilor literare e de asemenea adevărat ; dar toate aceste aprecieri, judecări și călăuziri constituie așa de puțin menirea și ființa criticei literare moderne, încît ele pot fi greșite într-o critică și totuși ea să rămîie o lucrare de mare valoare critică și literară.

Ceea ce face pe oamenii chiar culți, inteligenți, cari citesc critica literară modernă — și d. Panu desigur o cunoaște — s-o priceapă atît de confuz e, pare-mi-se, pe de o parte persistența îndărătnică a teoriilor celor vechi, iar pe de altă parte recenziile literare gazetărești de azi. Omul modern, față cu imensele și variatele cunoștinți actuale, firește, nu poate să se ocupe de toate și de aceea, ca să fie în curent cu tot ce se petrece pe terenul politic, social, literar, științific, e nevoit să se mulțumească cu niște cunoștinți foarte fragmentare, prezentate așa fel încît să-i mulțumească curiozitatea, fără ca să-l puie la vro muncă. Cu această vulgarizare comodă se însărcinează gazeta de azi, care, pentru un gologan, afară de știri politice din toată lumea, de buletine financiare și economice, dă și recenzii literare și științifice de tot felul. Într-o astfel de recenzie literară, spre pildă asupra celui din urmă roman al lui Zola, criticul gazetei îți va spune că în acest roman Zola a rămas tot cel vechi : psihologie cam exagerată, documentare prea amplificată, caracterul personagiului Y profund, iar al personagiului X greșit, nenatural ; zugrăvirea mulțimei grandioasă, sublimă, descripțiile de asemenea, dar în definitiv Zola rămîne tot romantic, oricît s-ar lupta să pară naturalist *pur-sang*.

Această recenziune critică, această serie de *aprecieri, judecări valabile* mulțumesc pe deplin pe cetitorul de azi, chiar și pe cel cult : îi dă o idee despre roman, îi satisface curiozitatea de a vedea cum un critic îl aranjează pe un confrate și — *last not least*[1] — îl scutește de munca grea intelectuală de a-și face singur o opinie

[1] Cel din urmă, dar nu și cel mai neînsemnat (engl.).

despre roman, cîteodată chiar de a-l citi. Unde mai puneți avantajul că cetitorul nostru poate să-și arate profunzimea judecății ori de cîte ori se încinge în societate o discuție literară.

— Ai cetit, *mon cher*, romanul lui Zola ? Ce admirabil și adînc e personagiul principal, cît de grandioasă e zugrăvirea mulțimii !

— Oh, da, e tot Zola cel vechi, dar, orice ar face, tot romantic rămîne.

Nu e așa că pentru un gologan e destul de convenabil ?

Și în felul acesta, critica, recenzia „servește de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice".

Prin cele spuse sunt departe de a nega folosul recenziilor critice din gazete, precum sunt departe de a tăgădui folosul gazetei în genere ; dar recenziile gazetărești sunt tot atît de puțin *critică*, pe cît de puțin vulgarizările științifice gazetărești sunt adevărată *știință*.

Dacă vom mai ține seamă și de faptul că aceste recenzii, fiind foarte bine plătite, sunt scrise uneori de adevărați critici și uneori au o adevărată valoare critică, atunci vom pricepe de ce chiar cetitori din cei mai inteligenți și mai culți, dar cari nu se ocupă în special de chestii literare, fac o confuzie regretabilă între această critică-recenzie, critică-opinie, control, călăuză de altădată, și adevărata critică modernă.

Și d. Maiorescu vede întrucîtva rolul practic al criticei în felul cum îl vede d. Panu ; dar d. Maiorescu, discipolul esteticei germane, vede lucrurile mai larg, cîteodată prea larg ; e mai consecvent, mai logic ; de aceea încă acum zece ani a demonstrat că critica (în sensul criticei control, călăuză) n-are ce căuta în țară, e absolut de prisos ; și cum am arătat într-un articol, d. Maiorescu avea perfectă dreptate.

D. Maiorescu argumentează cam în modul următor : la începutul dezvoltărei literare a unui popor, critica e necesară ; prin aprecierile ei estetice, pe de o parte ea călăuzește pașii copilărești ai literaților, iar pe de altă parte dă o direcție mai sănătoasă gustului literar al publicului. Dar cu cît se dezvoltă literatura unei țări,

cu atît critica pierde din însemnătatea, din utilitatea ei O dată formați artiștii de talent, ei nu mai au nevoie de tutela criticei pentru că, o știe foarte bine d. Maiorescu, un adevărat artist nu se conduce după regulile stabilite de critic.

Pe de altă parte, operele literare produse de adevărații artiști îndreptează mai bine gustul literar al publicului decît ar putea-o face zece critici. Deci cînd într-o țară se ivesc și prosperează talente ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Vlahuță, Caragiale și atîția alți oameni de talent, nu mai e nevoie de critică.

Aceasta e argumentarea în adevăr ireproșabilă a d-lui Maiorescu. Se înțelege, poate să încapă o discuție de timp, se poate susține că n-a venit încă vremea de a dezarma critica, dar asta e altă chestie ; în fond d. Maiorescu are perfectă dreptate.

Dar cum se întîmplă atunci că-n țările cele mai culte există critica, și nu numai nu pierde din însemnătate, dar se dezvoltă cu atît mai mult cu cît și literatura devine mai bogată, mai luxuriantă ? Da, dar aceea e altă critică.

Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice — și prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică, care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintîi ; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei și artei în același timp.

Și astfel critica intră în domeniul științei.

De acum, natural, nu mai poate fi vorba de *judecări, hotărîri valabile* etc. Aci e nevoie de cunoașterea psihologiei generale, de cunoașterea *relațiunilor economico-sociale ale epocei în care a apărut opera de artă*, de cunoașterea fizionomiei morale și intelectuale a feluritelor clase din această epocă. Am vorbit adesea despre această parte științifică a criticei, și pentru ce-ar mai fi de zis nu

e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice.

Din punctul acesta de vedere, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (o definiție nici mai bună, nici mai rea decît alta), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului.

Cu toții putem vedea un peisaj frumos, care să ne producă mare plăcere ; dar numai artistul vede așa de clar, așa de reliefate liniile hotărîtoare, așa de precis culorile și nuanțele lor și numai el, prin talentul său, prin vorbe inspirate, poate să ne sugereze în mod ideal acest peisaj pe care nici nu l-am văzut.

Cu toții putem admira o creațiune poetică ; dar numai criticul o simte așa de puternic și așa de clar, o pricepe așa de profund în înseși izvoarele ei, încît pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic, ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens *estetic*, deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sunt atîtea genuri literare deosebite în poetică : genul liric, dramatic, epic.

Ceea ce deosebește opera de artă critică de opera de artă artistică propriu-zisă e obiectul lor : obiectul artistului, poetului (poet în sensul larg al cuvîntului) e natura largă înconjurătoare, obiectul criticului e opera artistică. Această deosebire de obiect hotărăște deosebirea acestor două genuri literare și, prin urmare, și deosebirea în organizația sufletească a criticului și a poetului, deosebitele calități sufletești ce se cer unuia și altuia. Poetul trebuie să aibă, mai ales, calități sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total ; criticul trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate ; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică, și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calități se întîlnesc însă rar în același om,

iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari.

Am spus că pentru partea științifică a criticei îi trebuiesc criticului cunoștințe exacte, între cari, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (mai presus de toate) și altele. Natural că pentru partea estetică a lucrărei critice, criticul trebuie să cunoască și *legile artei*, așa puține și nesigure cum sunt; dar toate aceste cunoștințe luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere a versificărei și poeticei nu poate face pe un poet. În acest sens criticul, ca și poetul, se naște, nu se face.

Nu putem să ne ocupăm aici de psihologia comparativă a artistului și a criticului, oricît de important ar fi aceasta. Trebuie să relevăm totuși unele analogii dintre o operă de artă literară și o operă de critică literară. După cum am zis, o operă critică e și ea un gen literar. Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică. În opera artistică se răsfrînge și se exprimă direct sau indirect întreaga personalitate a poetului, a artistului; în opera critică se răsfrînge și se exprimă personalitatea criticului cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală și intelectuală. Și după cum o operă artistică e cu atît mai superioară cu cît poetul, artistul, a reușit să exprime în ea mai bine, mai clar întreaga sa personalitate artistică, tot așa o operă de artă critică e cu atît mai superioară cu cît exprimă mai clar, mai bine, întreaga personalitate critică a criticului.

Din punctul de vedere al esteticei, critica e deci și ea o operă de artă de un anume gen literar, care are o valoare literară proprie, independentă; și dacă e legată de artă, e legată în același sens cum arta e legată de natură.

Această critică modernă conține și ea în mod implicit *aprecieri și judecări:* doar din critica judecătorească s-a dezvoltat și cea modernă. Dar aceste aprecieri și judecări nu joacă nici pe departe un rol atît de important ca în critica judecătorească. Aceste două feluri de critică diferă enorm și în scopul și în rezultatele lor. Sco-

pul criticei — *opine, control* al *criticei judecătorești* — e pronunțarea, în numele unor anumite legi, a unor hotărîri *valabile*, dacă s-ar putea și *irevocabile*, asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare ; iar rezultatul ei social e călăuzirea judecății publicului, așa încît să nu se întîmple regretabila greșală de a se atribui poetului A numai o dată și un sfert pe atîta talent — sau, Doamne ferește, chiar talent egal — ca poetului B, pe cînd în realitate primul are o dată și jumătate cît cel de al doilea.

Scopul criticei moderne e crearea unor lucrări totodată științifice și literare, cu prilejul operelor artistice ; iar rezultatul ei e îmbogățirea și a literaturii științifice, și a celei literare a unei țări.

Nu vreau prin aceste cuvinte să neg cu desăvîrșire utilitatea criticei judecătorești, a criticei-recenziune ; această critică își are utilitatea ei și la un anumit stadiu de dezvoltare literară e chiar necesară ; dar din pricina acestei critici, a nu vedea critica modernă e a nu vedea pădurea din cauza copacilor.

Critica modernă are în adevăr o mare influență asupra dezvoltării și îndreptării gustului estetic al publicului, și aceasta din două pricini : întîi pentru că și ea e o operă de artă, și al doilea pentru că e și o operă de știință ; ea întrunește într-o armonie superioară și spontaneitatea artistică, și reflexivitatea științifică, ea ne face în același timp să simțim frumosul și să-l pricepem. Și această critică poate să devie cu drept cuvînt centrul unei întregi mișcări literare, al unui mare curent literar. Centrul romantismului francez, al acestui curent literar atît de bogat, de genial, au fost deopotrivă Victor Hugo și Sainte-Beuve.

Neputînd urma aici cu dezvoltările teoretice, voi da numai două exemple, rezervîndu-mi dreptul să mai reviu asupra acestei chestii.

Melchior de Vogüé, admirabilul critic francez, și-a consacrat reputația de critic mai ales prin trei articole, cari au de obiect nu literatura franceză, ci literatura rusă : Dostoievski, Turgheniev, Tolstoi, dar *Le roman russe* e el însuși o operă literară de o valoare cu totul superioară.

Alt exemplu mai frapant.

Sainte-Beuve, unul din cei mai mari critici ai lumii, a vorbit uneori cu mult entuziasm despre poeții de mîna a doua și a vorbit cu rezervă — știți de cine? — de Alfred de Musset și de Balzac, nici mai mult nici mai puțin! Se înțelege că din punctul de vedere al criticei judecătorești, aceasta ar fi o condamnare fără drept de apel și recurs a lui Sainte-Beuve ca critic; căci în realitate Musset a căpătat atîta influență încît a întunecat pe un poet mai mare decît dînsul, pe Victor Hugo, iar Balzac a fost ridicat la rangul de cel mai mare romancier al Franței și poate cel mai mare geniu al ei, arătîndu-se încă o dată acest fapt, nu tocmai așa de rar, că publicul a judecat mai drept decît criticul; pe de altă parte, poeții de mîna a doua sunt uitați, trăiesc doar în antologii. Cu toate acestea, paginile lui Saint-Beuve despre ei, pline de entuziasm pentru artă, de observații și de idei profunde, trăiesc și vor trăi, pentru că în ele se răsfrînge și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși.

Cînd acum cîțiva ani am scris întîiași dată despre critica modernă științifică, ce ilaritate între *confrații* mei! Și acuma încă cîte un scriitor național, cu o maliție-zitate și mirare pe care o dau totdeauna lucrurile nepricepute, neștiute, repetă: *critica științifică*, auzi, critică psihologică, esto-sociologică.

Cu ocazia acestor cîtorva observații asupra criticei moderne voi cita cuvintele savantului profesor de la Sorbona, Brunetière, cuvinte hotărîtoare, nu fiindcă reprezintă vederile proprii ale criticului Brunetière (în această privință nu există nimic infailibil și eu personal sunt departe de a împărtăși în unele privinți vederile lui Brunetière), dar fiindcă reprezintă o constatare a istoricului, a celui mai mare cunoscător al literaturei franceze.

Brunetière a întreprins o mare lucrare: *Evoluția genurilor literare (L'évolution des genres)* — cursul său de la Sorbona. Primul volum e consacrat evoluției *criticei*, pe care Brunetière o consideră ca un gen literar deosebit. Și iată cum savantul profesor stabilește obiectul însuși au unei astfel de lucrări, obiectul unui stu-

diu asupra evoluției criticei. Această lucrare trebuie să arate „cum critica, atita vreme, și pentru multă lume încă azi chiar, din simpla expresie a unei judecăți *(jugement)* sau a unei opinii, a ajuns nu zic o ramură, o parte a științei, dar o adevărată știință analoagă cu istoria naturală".

Și mai departe, vorbind despre rolul lui Villemain în această evoluție a criticei moderne, Brunetière spune :

„De acum deci e afară de orice îndoială că opera literară e în relații strînse, adeseori chiar în desăvîrșită atîrnare de starea socială, de starea politică, de acțiunile sau înrîuririle dinafară, de toate în sfîrșit cari în curînd se vor numi «marile presiuni înconjurătoare»".

Vorbind despre opera lui Sainte-Beuve, Brunetière zice :

„Pentru a studia opera unui mare scriitor, se cere de acuma înainte dacă nu o viață întreagă, dar cel puțin mulți ani ; dar în schimb, deoarece nimic nu scapă acuma criticei, nici intimitatea vieții private, nici viața superioară sufletească, ce mărire a obiectului, ce lărgire a punctului de vedere, ce extensiune a orizontului criticei ! Și, spre pildă, cînd ai făcut ocolul unui Pascal sau al unui Voltaire, nu înseamnă oare că ai făcut ocolul lumii ?"

Știu că în cele cîteva cuvinte spuse aci asupra criticei rămîn multe nelămurite, multe cari pot produce confuzie ; de aceea, voi reveni altă dată asupra acestei chestii : e ușor a fi clar cînd n-ai ce spune.

Acuma ne punem următoarea întrebare : critica modernă, în acest sens superior al cuvîntului, stă ea oare bine în țară la noi ? Oh ! nu ; în această privință, suntem perfect de acord cu d. Panu : critica lasă foarte mult de dorit și din punctul de vedere al calității și din al cantității. Critica modernă lasă acuma foarte mult de dorit și în apusul Europei, dar încă la noi !

Suntem de asemenea de acord că n-avem încă critici profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvîntului, cari să-și facă din critică scopul și ocupația vieții lor întregi. Așa e.

Dar oare în alte ramuri ale activității și ale cunoștinților omenești stăm altfel ? În care din aceste ramuri

avem noi profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvîntului ? Avem oare meseriași printre literați, între savanți, între profesori, între oamenii politici ? *(Politicieni* de meserie avem, nu i-am mai fi avut !) La noi poeții sunt funcționari, literații negustori, savanții se ocupă de politică, oamenii politici de avocatură, profesorii de deputăție ș.a.m.d. Aceasta e, după cum vom vedea, un rezultat firesc al stării noastre materiale și culturale, care nu permite încă specializarea în sensul superior al cuvîntului.

Diletanții !

Dar cîți „eminenți economiști și sociologi" n-avem noi, cari n-au absolut nici o lucrare în aceste ramuri ale cunoștinților omenești.

Și băgați de seamă că, din toate ramurile activității intelectuale, critica singură are o justificare pe care nu o au altele, și anume : dacă critica s-ar consacra în țară la noi cu totul meseriei sale, în curînd ar sfîrși prin a fi nevoită să inventeze scriitori — las la o parte părerea răutăcioșilor cari cred că prin asta ar fi trebuit să înceapă...

Nu-i vorbă, d. Panu, după ce a regulat în patru articole chestia literaturii și criticei la noi, revine iarăși la aceasta din urmă și recunoaște că „natural, acolo unde acest fel de produceri (adică literare) e neînsemnat, critica nu poate străluci". Și noi vom mai adăoga că critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalități artistice : încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenților.

Dar d. Panu, chiar cu această scuză, găsește totuși că critica *rămîne mai prejos de nivelul producerilor*. Se poate. Eu cred însă că e greu de comparat și de găsit care din îndeletnicirile intelectuale sunt mai prejos la noi.

Să luăm de pildă politica, care și ea trebuie să fie bazată pe critica economico-socială.

D. Panu zice că nu e de ajuns pentru un critic la noi să cunoască literaturile străine și scriitorii pe cari-i critică, ci trebuie să cunoască întreaga mișcare literară trecută a țării.

Fie. Deși a cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate și a o aplica scriitorilor de cari te ocupi — vorba lui Caragiale : pentru o țară mică cum e a noastră e deja destul de frumos.

Ia să vedem, distinșii noștri oameni politici au ei această pregătire ?

Nu mai vorbim de cunoașterea aprofundată a stărilor noastre economice trecute ; de asta nici nu e de vorbit, dar pe cea prezentă cine o cunoaște ?

Cine cunoaște exact starea feluritelor noastre categorii economice și relațiile lor — mica, mijlocia și marea proprietate rurală, proletariatul rural, mica, mijlocia și marea industrie ; și mai ales, cine cunoaște schimbările ce sufăr tendințele evoluării lor ? Nimeni ; pentru asta nici materialul nu e încă strîns. Pe de altă parte, cine cunoaște la noi literatura științifică economică străină (bineînțeles, prin *a cunoaște* înțeleg studiarea literaturilor economice străine, nu citirea unei cărți economice franceze sau a unui articol de revistă, sau chiar studierea unei chestii financiare practice ; nu, vorbesc de literatura științifică economică) ? Cine din „distinșii noștri oameni politici“ — de cei nedistinși nu vorbesc — „s-a dedat la această prealabilă și neapărată pregătire ?“ ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele d-lui Panu ? Nimeni.

Deci, făcînd o comparație în aceleași condițiuni între criticii și oamenii noștri politici, vom găsi că un om politic de la noi seamănă cu un critic literar care nici n-ar cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuințată în străinătate, și nici pe scriitorii pe cari-i critică.

Mai prejos !

E greu de a hotărî care anume din manifestările noastre intelectuale e mai prejos. Un copil, cînd îl întrebi pe cine iubește mai mult, pe tata sau pe mama, răspunde pentru a nu supăra pe nici unul : „Pe amîndoi mai mult“. Așa și noi, pentru a nu supăra pe nimeni, răspundem : „Toate-s mai prejos“.

De aici se vede clar că nu sunt împotriva faptului de a se insista asupra inferiorității noastre față de țările mai culte ; comparația asta, deși puțin măgulitoare, e chiar foarte folositoare ; ea poate să ne slujească ca o emulație, să ne mai scază din îngîmfare ; și apoi adevărul tre-

buie spus ori de cîte ori se prezintă ocazia ; cred însă că e nedrept să scoți din lanțul întreg al manifestărilor noastre sociale una și să o consideri ca o excepție, cînd ea nu e decît unul din inelele lanțului. E nedrept, dar e și periculos : căci acela care întrebuințează acest metod exclusivist riscă să fie rătăcit în căutarea pricinilor. La un fenomen excepțional cauți și o pricină excepțională și insiști spre pildă cu multă energie asupra prieteniei poeților cu criticii, asupra promiscuității lor. (Da, zice d. Panu, nu-mi retrag cuvîntul : *promiscuitate).* Cînd însă fenomenul e general și cînd avem pricini atît de hotărîtoare și atît de bătătoare la ochi cari să ne explice starea tristă a criticei noastre, și anume starea materială și culturală a țării, pe de o parte, lipsa chiar a unor manifestări literare, cari ar da material și imbold criticei, pe de altă parte, atunci ce importanță poate avea faptul că criticul și poetul au mîncat o salată de țîri împreună ?

E ca și vorba aia din anecdota cu primirea lui Napoleon.

Napoleon I, la intrarea sa cu trupele într-un orășel din Germania, a fost primit fără obicinuitele salve de tunuri. Furios, Napoleon a cerut explicație primarului pentru această lipsă de respect.

„Maiestate — a răspuns primarul — sunt multe pricini importante cari au făcut să nu vă putem primi cu salve de tunuri. Prima e că n-avem nici tunuri, nici iarbă de pușcă, al doilea, pe cucoana preoteasă au apucat-o colicile, al treilea..."

Se zice că Napoleon a întrerupt pe primar, s-a mulțumit perfect cu pricina întîi și a trimis preotesei condoleanțele sale pentru trista-i pățanie.

II. EPOCI ȘI CURENTE LITERARE

Ceea ce îl supără mai ales pe d. Panu e uitarea și nesocotirea literaturei celei mai vechi. „Încă nu s-a auzit în domeniul literaturii — zice d-sa — unde trebuie să fie o continuitate fatală, ca de aminteri în orice domeniu,

mai ales intelectual, o generație nouă să se arate așa de disprețuitoare și așa de necunoscătoare față cu alta veche."

Cred că d. Panu exagerează. Nu e exact că literații de azi disprețuiesc atîta pe literații din trecut și am să găsesc explicații mai violente în Franța împotriva lui Victor Hugo, decît la noi împotriva lui Conachi și Momuleanu.

În literatura precedentă avem pe Alecsandri și Alexandrescu ; și cine a negat talentul lui Alescandri și marile servicii literare aduse de el, care e și creatorul limbei literare și a cărui influență deci se simte indirect în tot ce se scrie ?

Asupra lui Alexandrescu citäm numai frumosul articol al lui Delavrancea în *Revista nouă*, care începe cu cuvintele : „Mare scriitor, poet însemnat" ; și mai departe d-sa îl numește „român mare, poet de geniu și suflet de erou". „Abia pot cuvînta copiii — zice Delavrancea — și încep cu acest vestit vers :

Un bou ca toți boii, puțin la simțire..."

Mi-aș permite asemenea să trimet pe d. Panu la articolul meu *Mișcarea literară și științifică* unde arät importanța și superioritatea în unele privinți a literaturii de la 1848.

Acolo unde d. Panu are perfectă dreptate e cînd zice că scriitorii mai vechi n-au nici o influență asupra poeților de azi, cari se găsesc sub înrîurirea dominantă a lui Eminescu ; și e iarăși adevărat ce zice d-sa că nimeni din poeții tineri de azi nu imitează, nu se inspiră din poeții trecutului nostru literar ; aceștia sunt întunecați cu totul de influența lui Eminescu și a eminescianismului.

Influența lui Alexandrescu și Alecsandri în acest sens e neînsemnată, iar a celor mai vechi absolut nulă ; în acest sens aceștia din urmă sunt în adevăr nesocotiți. Așa e. Decît nu pricep de ce ar părea acest fapt atît de *neauzit* în istoria literaturii ?

*

Din Grecia antică ne-a rămas un document literar de o neprețuită valoare : e comedia lui Aristofan *Broaștele*,

o satiră literară spirituală și mușcătoare. Aristofan, care a trăit în timpul lui Euripid și deci în timpul domniei tragediei acestuia, se revoltă împotriva acestei domnii și pledează cauza literaturii vechi, a tragediei lui Eschil, întunecată cu totul de aceea a lui Euripid.

Campania lui Aristofan împotriva lui Euripid și în favoarea lui Eschil e condusă nu atît de motive estetice, cît de motive politice. Aristofan a fost un fruntaș al partidului reacționar din vremea lui și de atunci cîte campanii literare nu sînt conduse de aceleași motive!

Marele satiric grec pune în comedia *Broaștele* pe Eschil și Euripid să concureze pe lumea cealaltă, în țara lui Pluto, pentru întâietate, pentru sceptrul poeziei. Concurenții încep să apere fiecare tragedia sa și se înjură oribil: nemernic, șarlatan, conrupător de copii, asasin sunt amabilitățile cu cari se gratifică unul pe altul. Față cu argumentele solide ale celor doi concurenți, neștiindu-se cui să i se dea întâietatea, se hotărăște cîntărirea versurilor unuia și altuia. Se înțelege că versurile lui Eschil trag mai greu, cumpăna lui se lasă jos, a lui Euripid se ridică sus, și Eschil, plin de mîndrie, zice că poate Euripid împreună cu versurile să puie pe cumpănă și nevastă și copii și tot versurile sale, ale lui Eschil, vor trage mai greu. Natural că Aristofan face să se sfîrșească concursul prin victoria lui Eschil, care pleacă pe pămînt să-și continuie opera sa, să domnească asupra poeziei; în locul său, pe lumea cealaltă, îl lasă pe Sofocle, iar Euripid rămîne învins, umilit.

Dezbaterile acestui proces literar, pledoariile lui Eschil și Euripid sunt și azi de un mare interes estetic, dar pe noi acuma ne interesează mai ales faptul atît de important că încă în Grecia antică erau curente, epoci literare cari întunecau literatura trecută și încă pe atunci era luptă pentru reabilitarea acestei literaturi. De atunci fapte de aceasta sunt nenumărate și te încurcă nu lipsa de dovezi ci, *„l'embarras de richesses"*.

Să luăm spre pildă literaturile moderne.

Epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a întunecat cu desăvîrșire toate epocile precedente, făcîndu-le să mai trăiască doar în antologii și în istoria literaturii.

C-da 5631 coala 20

Dar epoca lui Mickiewicz, care a întunecat literaturile precedente, deși polonezii au avut în trecut o epocă de aur în literatura lor ? Dar poezia poeților așa-numiți „*lakers*", care a întunecat cu desăvîrșire poezia lui Pope ! Dar poezia lui Byron și byronismul care au întunecat pe a poeților „*lakers*" !

Să luăm însă o literatură mai cunoscută la noi în țară : cea franceză. Oare romantismul n-a înlocuit clasicismul, dînd o lovitură de moarte dramei clasice ? Și romantismul n-a dispărut la rîndul lui sub loviturile naturalismului ? Nesocotirea clasicismului de către romantici și a romantismului de către naturaliști sunt doar cunoscute și la noi, și iată pentru ce am zis că Victor Hugo a fost mai maltratat în Franța decît la noi un Momuleanu ; pentru că acolo un curent literar dispare împotrivindu-se prin luptă — și în lupta literară nu se prea măsoară cuvintele.

Se va zice desigur : bine, așa e, dar nicăieri această nesocotire n-a mers așa departe ca la noi. Depinde.

Am văzut că în Germania epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a șters cu desăvîrșire însemnătatea epocilor precedente și un scriitor care ar propune ca literații germani de azi să se inspire și să imiteze pe poeții epocei lui Klopstock, și mai ales pe acei ei epocilor precedente, ar căpăta o primire nu tocmai măgulitoare.

Dar să nu ne băgăm între boieri mari, să nu ne comparăm cu țara lui Shakespeare, Dante, Goethe. Să ne comparăm, după cum e și logic, cu o țară asemănătoare cu a noastră în cultură ca Rusia. Istoria culturală și economică a Rusiei seamănă mult cu a țării noastre și e asemănare și în privința dezvoltării literare. În Rusia, tot în a doua jumătate a veacului trecut a început renașterea literară.

Și deși rușii, încă pe timpul Ecaterinei, au o lucrare de mare talent, comedia lui Fonvizin, *Nedorosl*, deși au poeți de talent ca Derjavin și Jukovski, rușii totuși socotesc începutul adevărat, nu cel istoric, al literaturii lor, cu Pușkin și Lermontov, după cum și noi vom socoti adevăratul început al literaturii noastre cu Alecsandri și Eminescu.

Influența estetică a literaturii trecute asupra literaturii ruse de azi e absolut nulă.

Îmi închipui numai ce ar zice opinia publică în Rusia, dacă un critic ar sfătui pe poeții tineri să se inspire și să imiteze pe Derjavin, Batiușkov ! În Rusia există o opinie publică literară.

Dar de ce să vorbim de alții ? În tînăra și săraca noastră literatură n-am avut, încă înainte de Eminescu, curentul Alecsandri „care — după cum zice d. Panu — a ținut aproape singur încordată opinia țării în curs de peste patruzeci de ani ?“ Alecsandri a fost cel dintîi care a întunecat întreaga mișcare literară trecută și a întunecat pe un poet mai slab ca formă, dar mai puternic ca gîndire și mai intens ca simțire poetică : pe Alexandrescu.

Ce urmează din toate aceste exemple ?

Urmează că ceea ce i-a părut d-lui Panu un fapt unic în istoria literaturii e un fapt general care se repetă și trebuie să se repete în toate literaturile lumii ; acest fapt e rezultatul însăși legii dezvoltării literare, mai mult decît atîta : al însăși legii dezvoltării spiritului omenesc.

Vorbind ca Hegel și întrebuințînd terminologia lui, am zice că aceasta e mișcarea dialectică a spiritului omenesc, unde un curent literar *neagă* (Hegel) alt curent, pentru a fi la rîndul său negat de altul. Sau întrebuințînd o concepție și un termen mai modern : aici avem a face cu o lege a însăși evoluției literare.

Un curent literar se naște, se dezvoltă, înflorește și moare și altul îi ia locul, supuindu-se acelorași legi imuabile ale evoluției universale.

„Aha — va zice un cetitor prea din cale-afară de perspicace — am înțeles unde o duci : adică curentul literar de azi în țara românească, fiind cel din urmă în timp, în evoluție, e superior celor trecute ; deci o înapoiere la literatura trecută, pentru a ne adăpa din ea, a ne inspira și a o imita, ar fi un pas înapoi, ar fi un pas reacționar pentru literatura noastră !“

Că ar fi un pas reacționar e adevărat, dar nu pentru că literații de azi sunt superiori celor din trecut. Întreaga argumentare a excelentului meu cetitor e deci greșită.

Evoluție nu e identic cu progres, după cum cred unii cetățeni onorabili : evoluția e mișcarea și schimbarea fe-

nomenelor în timp ; și din punctul de vedere al omului, această schimbare poate fi progresivă sau regresivă — prin ea însăși ea nu e nici una nici alta. Cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior din punctul de vedere al omului ; se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei ani.

Mai mult decît atîta : curentele și epocile literare atîrnă negreșit de restul vieții sociale a unei epoci ; dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale e întovărășită de cea mai înaltă treaptă a dezvoltării artistice. Se poate întîmpla chiar contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată și exprimată de o manifestare artistică mai săracă decît o treaptă de dezvoltare socială inferioară.

Astfel Englitera de azi e atît de superioară Englitere din timpul Elisabetei, cît suntem noi acum superiori centrului Africei ; literatura însă din vremea Elisabetei, epoca lui Shakespeare, desigur nu e inferioară literaturei de azi.

Un exemplu mai izbitor e Germania.

Germania de azi, sub raportul economic, politic, moral, științific, e nemăsurat superioară Germaniei de acum o sută de ani, iar literatura Germaniei de azi e nemăsurat inferioară literaturei de acum o sută de ani, a epocii lui Lessing, Goethe, Schiller. Aici s-ar putea zice că există un raport invers.

Știu că aceasta jignește bunul nostru simț, spiritul de simetrie ; decît mersului firesc al lucrurilor puțin îi pasă de bunul nostru simț și spiritul de simetrie.

Desigur, acest bun simț poate să ne obiecteze : foarte bine, dar dacă literatura Germaniei de azi e așa de slabă în comparație cu epoca ei clasică, literații de azi n-au decît să se întoarcă la *tradiția largă și variată* a lui Lessing, Goethe, Schiller, să se inspire dintr-înșii și să-i imiteze. Sau, cum zice d. Panu, mustrînd pe poeții de azi că neglijează tradiția noastră literară și au ca model numai pe Eminescu : „...O generație care s-ar inspira și ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mișcări literare,

de o valoare relativ chiar puțină, va produce mai bine, mai bogat și mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet, decît imitînd servil pe un singur poet, aibă acela, el pentru el, oricît de mare valoare. Iată marea slăbiciune a literaturii noastre actuale ; toți poeții, poetaștrii și poețoii s-au repezit cu lăcomie să se adape la un singur izvor — Eminescu."

Pentru aritmetica vieței practice, așa e ; cu cît imitezi pe mai mulți poeți, cu atît produci mai bine ; și iarăși e evident că, de pildă, zece poeți de valoare relativ puțină tot fac ei cît vreo trei de o valoare mai însemnată și deci, inspirîndu-te și imitînd pe patru poeți de valoarea lui Eminescu, vei produce mai bine, mai bogat.

Așa e ; decît, filozofiei artei puțin îi pasă de aritmetica vieței zilnice — și în artă e posibil ca inspirîndu-te și imitînd (pe cît poate fi vorba în artă de imitare) pe un Eminescu, să faci o operă de oarecare valoare, iar inspirîndu-te (pentru producerea artistică) și imitînd douăzeci de poeți, fiecare mai mare decît Eminescu, să produci o lucrare nulă.

Și iată, în puține cuvinte, cum și de ce.

În veșnica mișcare numită viață, nu poate fi nici stare pe loc, nici odihnă ; trebuie să mergi înainte sau îndărăt (bineînțeles *înainte* și *îndărăt* din punctul de vedere omenesc). În această veșnică mișcare se schimbă stările sociale și împreună cu ele, și în ele, se schimbă relațiunile omenești, se schimbă moravurile, ideile, simțimintele — într-un cuvînt, modul de a simți și gîndi — iar împreună cu aceste schimbări se schimbă și literatura, care nu e decît o manifestare a acestor moduri de viață, de gîndire, de simțire. Literatura fiecărei epoci exprimă deci modul de a gîndi și a simți al acelei epoci. Dacă această exprimare artistică a modului de viață, de gîndire, de simțire va fi sau nu făcută într-un mod superior artistic, aceasta depinde de două condițiuni. Prima e apariția și prezența în acea epocă a geniilor sau talentelor mari ; aceasta e pentru fiecare epocă o condițiune accidentală, fiindcă geniul e un accident fericit. A doua condițiune esențială e mediul social, condițiunile sociale înconjurătoare, favorabile pentru deplina și armonica dezvoltare a talentelor. Dacă aceste

două condițiuni coexistă, literatura epocii va fi genială, dacă lipsesc mai mult sau mai puțin, va fi și literatura mai mult sau mai puțin slabă.

Dar, genială sau slabă, literatura fiecărei epoci exprimă și trebuie să exprime modul de a vieții, de a gîndi, de a simți al epocei corespunzătoare — și în definitiv fiecare epocă are literatura pe care o merită, pe care trebuie să o aibă.

Dar, slabă sau nu, literații unei epoci ulterioare nu pot să înceapă să imiteze literatura unei epoci trecute (și dacă se întîmplă așa ceva, apoi numai în virtutea unor cauze politico-sociale excepționale), pentru că ei trebuie și nu pot decît să exprime viața epocii lor, *modul* ei de a gîndi și simți. Critica poate lua ca punct de plecare pentru opera sa o literatură trecută, pentru că arta e însuși obiectul, elementul criticei, arta e atmosfera în care trăiește și se dezvoltă critica; obiectul artei și mai ales al poeziei lirice (și rog a nu se uita că în aceste articole vorbim mai ales de poezia lirică) e însăși viața înconjurătoare; atmosfera în care trăiește și se dezvoltă poezia e însăși atmosfera morală a epocei. Iată pentru ce un poet dintr-o anumită epocă nu poate și nu trebuie să imiteze un poet dintr-o epocă trecută, oricît de mare ar fi acela — și dacă acest poet de talent mijlociu, exprimînd viața pe care el însuși o trăiește, va face o operă pasabilă — cînd se va apuca să imiteze geniile trecutului și să exprime, deci, o viață pe care n-o cunoaște, n-a trăit-o, va face o operă ridiculă. Și iată pentru ce un eminescian care, sub influența lui Eminescu, inspirîndu-se din el și avîndu-l ca model va produce o operă pasabilă, cînd va începe să imiteze pe marele Pindar, va face o operă ridiculă.

Și iată pentru ce romancierii de azi ai Germaniei se inspiră de la contemporanii lor ruși, francezi, de la Zola, Maupassant, iar nu din *Werther* sau *Wilhelm Meister* al arhigenialului lor Goethe; de asemenea dramaturgii germani de azi sunt influențați de Ibsen iar nu de Schiller, romancierii Italiei de azi se inspiră de la ruși și francezi și nu de la genialul lor Manzoni ș.a.m.d.

La lumina acestor adevăruri dobîndite am putea să abordăm însuși miezul articolelor d-lui Panu, adică re-

lația dintre eminescianii noștri de azi și literatura trecută ; dar mai înainte, neapărat, trebuie să vedem ce e Eminescu, ce sunt eminescianii, ce e curentul eminescian, căci lămuririle în această privință ne vor lumina și mai bine asupra celor zise pînă acum.

III. EMINESCU ȘI CURENTUL EMINESCIAN

Cînd am citit întîiași dată în *Epoca literară* că dominarea curentului Eminescu și în parte chiar existența lui se datorește lăcomiei de glorie a unor poeți și complicității unui critic, mi-am adus aminte fără voia mea de niște articole economice și publiciste pe cari le-am citit în organul d-lui Panu, în *Ziua*.

În no. 80 al acestei gazete, în rubrica *Chestiuni economice*, distinsul economist susține că lupta atît de acută din secolul nostru între capital și muncă, patroni și muncitori, jertfele nenumărate ce costă această luptă, le datorim nesocotinței și neprevederii economiștilor, cari au propovăduit libertatea deplină a tranzacțiunilor, formulînd-o într-o cunoscută frază : „*laissez faire, laissez passer*“[1]. Într-un articol scris cu prilejul torturilor din Bacău, distinsul publicist politic vorbește de starea de ilegalitate care domnește la noi, de faptul că doi oameni politici au vrut să introducă o stare legală : d Fleva și C. A. Rosetti, dar amîndoi n-au reușit. Care e pricina insuccesului lor ? „Nu stau la îndoială a zice —

[1] Iată propriile cuvinte ale distinsului economist :

„A fost o mare nesocotință din partea economiștilor cînd au proclamat libertatea ilimitată a muncii, a învoielei. A fost o idee nenorocită cînd au declarat că învoielile, fixarea salariului, concedierea lucrătorilor etc. atîrnă și trebuie să atîrne de legea ofertei și a cererii.

Cînd aceiași economiști au rupt complect cu trecutul, decretînd un industrialism nou, în care să fie un singur principiu dominant : «ajută că te va ajuta D-zeu» — căci la aceasta se reduce faimosul «laissez faire, laissez passer» atunci ei, fără să știe poate, au semănat teribila sămînță de discordie, care azi separă în două tabere pe patroni și muncitori.

spune eminentul publicist — că atît C. A. Rosetti cît și d. Fleva datoresc insuccesul lor în mare parte însuși temperamentului lor", sau lipsei de „supleță cuvenită politică" (*Ziua*, no. 76).

Dar ce are a face una cu alta, mă vor întrerupe desigur cititorii mei, ce are a face doctrina economiștilor despre neamestecul statului sau introducerea domniei legilor în țara noastră cu Eminescu și curentul eminescian ?... Apoi are mult a face *pentru că în cîteșitrele cazurile e aceeași greșală în a înfățișa fenomenele — fie din domeniul economiei sociale, fie din domeniul politic social, fie din cel literar; și în cîteșitrele cazurile a același mod greșit de a explica pricinile pozitive sau negative ale acestor fenomene.*

E evident că deoarece nesocotința și neprevederea economiștilor a fost pricina că „teribila sămînță de discordie și dușmănie care astăzi separă în două tabere pe patroni și muncitori" n-a dispărut sau nu s-a îndulcit, iar temperamentul lui Rosetti e pricina că nu s-a întemeiat la noi domnia legilor încă acum cincisprezece ani, e natural că și pricina curentului Eminescu să fie temperamentul invidios al poeților sau nepriceperea criticului. Și dacă economiștii ar fi fost mai cuminți și mai prevăzători, Rosetti mai cu multă „supleță politică" iar poeții noștri nelacomi de glorie, n-am fi avut nici lupta acută și distrugătoare între lucrători și patroni, nici starea de ilegalitate, nici curentul Eminescu.

Din nenorocire lucrurile stau altfel.

„Teribila sămînță de ură și discordie între patroni și lucrători" a fost sădită de însăși treapta de dezvoltare a producțiunii economice, de marea industrie. Burghezimea, reprezentanta marei industrii, avea nevoie de

---

Economiștii trebuiau să înțeleagă că nu e cu putință ca să lași fără nici o protecție pe cei slabi față cu acei tari, și că idealul liberului angajament și al liberei inițiative particulare pot aduce dezastruoase consecințe.

Dacă economiștii ar fi ținut seamă de legislația din trecut cu privire la raporturile dintre patroni și lucrători și ar fi păstrat-o adaptînd-o noilor necesități ale marei industrii cu aceasta ar fi cruțat o sută de ani de teribilă muncă și de enorme pagube" (n.a.).

învoieli libere, de libera exploatare a lucrătorilor. Și fiindcă burghezimea reprezintă progresul în producțiune, fiindcă ea era clasa dominantă, ea a făcut să predomine interesele ei ; economiștii, întrucît reprezentau interesele burghezimei, au creat teorii ad-hoc pentru apărarea intereselor ei ; iar dacă ar fi fost mai *socotiți* și ar fi luat partea lucrătorilor, n-ar fi fost ascultați și atîta tot. Ceea ce cere economistul nostru de la *economiști*, adică protecție legală a muncii, n-a putut fi smuls burghezimei decît după o luptă uriașă. A trebuit o luptă în sînul însești claselor dominante, între burghezimea reprezentantă a marei industrii și aristocrațimea, reprezentanta proprietății funciare, care a luat partea lucrătorilor, și a trebuit o luptă îndelungată, plină de jertfe, de sînge și de vieți omenești din partea lucrătorilor, ca să smulgă aceste legi. Cum dar ar fi putut să facă economiștii, prin teoriile lor, aceea ce de abia a putut să facă o luptă uriașă, asemănătoare cu formidabilele procese ale naturei ? Cine i-ar fi ascultat ?[1] Rolul lor de împăciuitori ai intereselor acestor două clase protivnice nu putea fi decît aproape nul.

Și cu explicația nereușitei lui Rosetti stăm tot așa.

Formele politico-sociale pe cari le-a îmbrăcat țara noastră la un timp dat erau departe de a fi potrivite cu realitatea lucrurilor. Era deci fatal ca între formele politico-sociale reprezentate pe hîrtie de anumite legi și între viața reală, relațiile reale să nască o deosebire profundă, care se manifestă în primul rînd prin neobservarea legilor, prin călcarea lor.

Această deosebire între starea formală-legală și starea reală în țara noastră e un fapt care domineză în parte însemnată întreaga noastră viață politico-socială de mai bine de treizeci de ani.

Pentru a remedia acest rău în toată întinderea lui, trebuie deci ridicată starea reală și relațiile reale ale vieții pînă la starea formală, pînă la instituțiile civilizate liberalo-burgheze. Aceasta e o revoluție mult mai

[1] Dealtmintrelea legenda, atît de înrădăcinată, că economiștii au fost pentru absolutul neamestec al statului între lucrători și patroni, începe și ea să fie spulberată (n.a.).

grea decît aceea de la 1848, pentru aceasta trebuie vreme și conlucrarea a o mulțime de oameni. Dacă Rosetti ar fi avut *supleța politică* a tuturor oamenilor politici din lume, încă n-ar fi putut reuși. Rosetti, unul din cei mai iluștri reprezentanți ai acestei din urmă revoluții, a făcut tocmai aceea ce trebuia să facă pe vremea lui, ce au făcut toți oamenii mari cari au atacat probleme necoapte, neajunse încă la vremea cînd pot să fie rezolvate. El a fost învins, necesarmente învins, dar n-a transigiat, n-a făcut concesii peste concesii sub cuvînt că e om de stat și a căzut în picioare, cu capul sus, lăsîndu-și numele steag pentru acei ce vor veni după el. Și în toate acestea l-au ajutat nesupleța lui politică și nesupleța lui de caracter.

Se înțelege : sunt alte condițiuni acum și poate s-ar putea face și lucra altfel.

Dacă trecem acuma la eminescianism, la curentul Eminescu, vom vedea că și aici chestia e mult mai adîncă decît s-ar părea la prima vedere.

*

Acum patruzeci de ani, țara românească a început să sufere o prefacere radicală. O stare nouă de lucruri înlocuia o stare de lucruri consacrată printr-o lungă dezvoltare istorică. Și această înlocuire a unei stări de lucruri prin alta nu se săvîrșea pas cu pas, ci relativ brusc, așa cum era impus de înșeși condițiunile istorice în care se găsea țara noastră.

Libertatea iobagilor, producerea pentru vînzare înlocuind în mare parte producerea pentru propria întrebuințare, dezvoltarea orașelor și a vieții orășenești, o constituție liberală înlocuind instituțiile politice semifeudale, drumurile-de-fier, telegraful, relațiile ușoare și continue cu Occidentul european, școlile superioare și adăparea unor pături mai largi la izvoarele științei și artei Europei occidentale — iată schimbările profunde operate în viața noastră socială.

Se înțelege că această schimbare bruscă și profundă a unei stări sociale în alta nu putea să nu fie urmată de o adîncă schimbare în moravurile țării, în modul ei de a gîndi și de a simți. Această schimbare în moravuri,

în idei, în simțiri, trebuia să fie însemnată mai ales în păturile orășenești.

Ca să ne înfățișăm mai clar și mai plastic cît de profundă e această schimbare, mai ales în păturile culte — și cînd e chestia de literatură, mai ales de aceste pături trebuie să fie vorba, fiindcă ele dau și scriitori și cetitori — să comparăm viața unui tînăr mai cult de acum o jumătate de veac cu viața unuia din ziua de astăzi.

Copil: învăța puțin, ducea o viață trupește sănătoasă; tînăr: se scula dimineața, săruta mîna părinților, lua cafeaua, se ducea în prăvălie sau la slujbă, sau la cîmp, se întorcea la vremea mesei, pe urmă odihna, culcatul devreme, sculatul de dimineață. A venit vremea să se însoare — îngrijau părinții; ce grijă avea el? Însurat la vreme, gospodar. Viața lui curgea tot așa de liniștită; nevasta cunoștea gospodăria și îndatoririle ei, bărbatul pe ale lui, botezau copii, mergeau frumos duminica la biserică. Interesele mai largi intelectuale lipseau, politica în înțelesul de azi, asemenea. Zilele treceau asemănătoare unele cu altele; azi ca mîine, ieri ca azi.

Cam aceasta era viața unui om mai avut din vremea aceea; și numai oamenii avuți puteau să dea și oameni ceva mai culți.

Aceste condițiuni de trai, atît de nepriincioase pentru viața intelectuală, pentru lărgirea orizontului intelectual, atît de nepotrivite pentru adîncirea afectelor, sentimentelor, pasiunilor, această viață e însă foarte favorabilă echilibrului corporal și sufletesc și mai ales favorabilă sănătății corporale și nervoase, vieții animalice a omului.

Și acum închipuiți-vă, sau mai bine observați viața unui tînăr mai cult, mai ales viața de azi a proletarului muncii intelectuale — căci mai cu seamă din clasa aceasta de oameni se recrutează și scriitorii și cetitorii în zilele noastre. Copil: e plin de griji, învață mult, în școală petrece o parte însemnată a vieții: cinsprezece-optsprezece ani. Încă de pe băncile școalei i se dezvoltă toate sentimentele de invidie, emulare, șiretenie, atît de necesare azi în lupta pentru existență. Tînăr: trebuie

să dea vîrtos din coate, trebuie să-și încordeze toate puterile fizice ca să poată străbate în această luptă ucigătoare pentru trai.

Această luptă durează toată viața și fiecare zi din viață e otrăvită de nesiguranța zilei de mîine.

Ziua, muncă și muncă nervoasă ; noaptea, teatru enervant, pe urmă cafenele, petreceri, de multe ori desfrîuri. Și luxul strălucitor, aprinzător de dorinți, de invidie amară, și sărăcia umilitoare, aprinzătoare de ură, și zgomotul orașului, gazetele zilnice, aducătoare de știri din cîteșipatru colțuri ale lumii, și politica, arta, toate excită gîndirea, exaltează simțimintele, zguduie nervii. Dar viața erotică socială, poate mai importantă decît toate.

Copil : e deja inițiat în toate misterele amorului, în toate tainele conrupției ; simțimintele sexuale, exaltate peste măsură, se amorezează de zece ori pînă la însurătoare și se însoară istovit de bărbăție[1].

Această viață e imens deosebită de cea din epoca trecută : e atît de prielnică lărgirei orizontului intelectual, încît aproape amenință hotarele inteligenței ; e atît de potrivită pentru adîncirea sentimentelor, afectelor, pasiunilor pînă la exaltarea lor patologică, dar totodată și atît de defavorabilă sănătății și echilibrului corporal și sufletesc ! Ea produce neurastenia, nevroza, într-un cuvînt acea stare patologică sufletească pe care oamenii cari o simt, dar nu știu s-o explice, o numesc : boala veacului.

Această stare sufletească nouă, aceste gînduri zbuciumate, chinuitoare trebuiau să fie exprimate într-o formă artistică.

Care era forma și genul literar în care putea să fie mai cu succes exprimat acest nou *état d'âme* sau, în traducere incomplectă, această nouă stare sufletească ?

Un om care știe să analizeze producțiile artistice în legătură cu stările sociale în care ele iau naștere, ar

[1] Toate chestiile atinse aici sunt dezvoltate pe larg în articolele mele *Cauzele pesimismului în literatură și viață* și mai ales în articolul *Artiștii proletari intelectuali* (n.a.), [articol retipărit în volum cu titlul *Artiștii proletari culți*].

putea cu ușurință să prezică genul și forma literară care va exprima mai cu succes modul nou de a simți, de a gîndi.

Gîndurile zbuciumate cari apasă cugetarea, simțimintele adînci, chinuitoare, cari amenință să rupă inima, pot fi exprimate numai direct, ca *proprii* cugetări și simțiri, dar nu indirect, ca simțirile și cugetările altora.

Un scriitor zbuciumat de gînduri, chinuit de pasiuni e în mod necesar individualist, e prea ocupat de propriile sale idei și simțiri ca să le aștearnă altmintrelea decît ca exprimare a eului său.

Genul literar, însă, care exprimă mai bine sentimentele și suferințele individuale e genul liric, un gen mai ales subiectivist și individualist.

Acest gen literar, atît de individualist, e foarte potrivit pentru societatea burgheză, atît de egoistă și de individualistă, al cărei principiu esențial e atît de bine exprimat de economiștii burghezi în celebra formulă : „Fiecare pentru dînsul și Dumnezeu pentru toți".

E deci foarte explicabil de ce în societatea modernă burgheză, în Europa occidentală, lirica a luat o dezvoltare atît de exagerată, a inundat chiar, în mod nejustificat, genurile literare cu cari n-ar fi trebuit să aibă decît foarte puțin comun și a căzut în exagerări ridicole la decadenți. Lirica era deci acel gen literar care trebuia să exprime acest nou mod de a gîndi și a simți al unor anumite pături sociale la noi în țară. La noi chiar mai exclusiv decît în occidentul Europei, și aceasta pentru două cauze. Prima, fiindcă acest torent de idei, impresii, simțăminte chinuitoare ne-a venit mai pe neașteptate, mai brusc, și a trebuit deci să zguduie și mai mult sufletul nepregătit ; a doua, fiindcă prin starea noastră înapoiată culturală n-am fost pregătiți pentru un gen superior — romanul.

Era deci natural ca la noi un poet liric să fie acela care, exprimînd propriile sale gînduri și simțiminte zbuciumate, să exprime totodată starea de suflet *(l'état d'âme)* a epocei sale ; și am avut norocul ca ăst poet să fie nu numai liric, dar să fie și un mare poet, să fie Mihail Eminescu.

Eminescu a fost oare un geniu, a fost numai un mare talent ? Din nenorocire, aceste epitete sunt așa de relative ! Atîta e sigur, că în exprimarea sentimentelor erotice ajunge pînă la Musset, în exprimarea gîndurilor înalte pînă la Lenau — și aceasta nu e puțin.

Sunt și alte merite cari îl pun pe Eminescu între cei aleși, între marii artiști.

Eminescu, ca toți marii poeți lirici care au făcut epocă într-o literatură, și-a făurit singur instrumentul pentru creațiunea lui, el a creat limba lirică necesară pentru exprimarea unor idei și sentimente adînci, de cari nici nu visa literatura trecută.

Al doilea, ca toți marii artiști, Eminescu a fost profet prin arta lui, cu alte cuvinte el a exprimat idei, sentimente, stări sufletești cari tocmai în urmă trebuiau să se dezvolte mai cu putere.

Aici e explicarea faptului pe care-l aduce d. Panu și căruia îi dă o explicație greșită, anume că Eminescu n-a fost băgat în seamă la început și a devenit celebru după ce a înnebunit.

Cînd Eminescu a început să scrie, toate relațiile sociale schițate mai sus nu se dezvoltaseră încă în totul și deci nici stările sufletești cărora ele dau naștere. Dar cu marea sa inimă și cu ochiul său profetic, el a văzut și a simțit viața care se închega împrejurul său și care trebuia să ia o dezvoltare mai mare mai tîrziu. Iată de ce Eminescu n-a fost înțeles de la început. Aceasta se întîmplă de altmintrelea mai cu toți marii poeți și mai totdeauna din aceeași cauză.

Al treilea fapt care îl pune pe Eminescu în rîndul marilor artiști și care îi dă dreptul la o glorie pe care trebuie s-o împartă cu puțini artiști, chiar în literaturile mai vechi, e tocmai faptul de care acuză d. Panu curentul eminescian : lipsa de continuitate cu literatura trecută.

Să nu se creadă că fac paradoxe.

În adevăr, poezia lirică nu e un monopol exclusiv al epocei noastre, ea a existat în toate epocile literare însemnate ; în vremea noastră ea a luat o dezvoltare mai mare, a devenit mai bogată, mai profundă în exprimarea adîncilor și zbuciumatelor sentimente.

Țările culte însă, cu un bogat trecut literar, au avut și o poezie lirică trecută bogată și chiar epoci istorice întrucîtva asemănătoare cu epoca noastră, deci favorabile înflorirei liricei : astfel pomenim în treacăt epoca lirică a lui Petrarca. În alte țări deci, un mare poet are predecesori și în trecut și uneori chiar în epoca lui ; și dacă orice mare artist reformator în arta sa făurește el singur instrumentul creărei, formează limba și modul exprimărei pentru creațiunea lui, aceasta îi era mult mai greu lui Eminescu decît celor cu o literatură mai veche. *Eminescu n-a avut aproape predecesori.* Lirica, și mai ales lirica erotică, în literatura noastră trecută e nulă ; e aproape nulă și la Gr. Alexandrescu. La Alecsandri ea e gingașă, frumoasă, dar superficială ; și zbuciumata lirică a lui Eminescu n-are nici o asemănare cu cea elegantă și veselă a lui Alecsandri.

Iată deci opera lui Eminescu. Și iată de ce el are atîta influență puternică, iată de ce a creat o școală, un curent dominator în literatura noastră, căruia i-a dat numele, și iată de ce epoca noastră literară va fi numită epoca lui Eminescu.

Să vedem acum școala lui : ce sunt eminescianii, ce e curentul eminescian ?

Înainte de a vedea ce e școala lui Eminescu, am face următoarea întrebare : oare fără Eminescu, dacă s-ar fi întîmplat nenorocirea ca el să moară în copilărie, curentul liric de azi ar fi fost el cu totul altul, ori poate nici n-ar fi existat ?

Neîndoielnic că ar fi existat. Ca formă ar fi fost întrucîtva inferior, ar fi purtat alt nume, dar ar fi avut aceleași caractere esențiale. Și acum cred că e ușor de văzut de ce.

Curentul Eminescu e produsul unei anumite stări sufletești, caracteristice pentru epoca noastră, și deci curentul s-ar fi produs în orice caz. Independent de influența lui Eminescu, au scris atunci în aceeași direcție lirică : Zamfirescu, Ronetti-Roman, Nicolcanu — la acesta din urmă sunt versuri frumoase, admirabile, cari prin frumuseță și energie se apropie de ale lui Eminescu. Numai că nimeni dintre ei n-a avut atîta talent ca

să exprime aceleași idei și sentimente cu aceeași profunzime, cu aceeași strălucire.

Poetul eminescian nu exprimă anume simțiminte și gîndiri pentru că-i place Eminescu, ci îi place așa de mult și îi produce așa de mare impresie Eminescu, pentru că exprimă anume gîndiri și simțiminte cari îl zbuciumă și pe el, pe tînărul poet. Un scriitor de talent, eminescian, exprimă propriile sale gîndiri și simțiminte nu gîndirile și simțimintele lui Eminescu — cu cîtă putere și originalitate, asta, natural, depinde de mărimea talentului. Numai cei lipsiți cu desăvîrșire de talent nu vor reuși să exprime propriile lor simțiri și gîndiri și de aceea vor transcrie pe Eminescu ; dar operele acestor lipsiți de talent, ca și ale acelora cari scîncesc și plîng, fiindcă așa e moda, aparțin coșului redacțiilor și aceștia, ori pe cine ar imita, ori de unde s-ar inspira, tot nuli vor rămînea.

Dar e absolut nedrept a nega personalitatea artistică la un Vlahuță, O. Carp, Duiliu Zamfirescu și la Beldiceanu, I. Păun, Traian Demetrescu, Popovici-Bănățeanu, Gheorghe din Moldova, A. C. Cuza, Stavri, Radu Rosetti, Gorun, Steuermann, Iosif, G. Ranetti, Cișman, Pavelescu și cîțiva alții.

Ceea ce face să fim așa de nedrepți și să negăm originalitatea eminescienilor e tocmai acea comunitate în modul de a simți și a gîndi, impusă de însăși epoca în care trăim.

Natural că prin asta nu vreau să spun că Eminescu a monopolizat poezia lirică a epocei noastre și că modul de a simți și a gîndi al vremei noastre nu poate găsi și un mod deosebit de exprimare ; dar pentru aceasta se vede că nu s-a născut încă al doilea Eminescu. De altmintrelea cine ar putea să nege personalitatea artistică și originalitatea lui Vlahuță sau O. Carp ? Ca să arăt cît de mult stăpînește un anumit mod de a gîndi și a simți întreaga poezie lirică a epocei noastre, voi aduce aici două exemple caracteristice :

A. Macedonski, rivalul atît de învins al lui Eminescu, după cum se știe, toată viața s-a luptat împotriva acestuia. În opera poetică a lui Macedonski, atît de inegală, sunt și versuri frumoase, generoase, energice — și aceste

versuri sunt cam eminesciane. Dar Macedonski va protesta și va arăta că tot ce a scris e în afară de influența lui Eminescu. Cred — și aceasta face cinste originalității d-sale, dar dovedește și mai bine ceea ce susținem.

Dar Macedonski a vrut să fie original cu orice preț, să nu se asemene de loc cu curentul dominant și astfel, din originalitate în originalitate, a ajuns la poezia decadento-simbolistă-impresionistă-harmonistă. Dar decadentismul modern nu e altceva decît degenerarea liricei moderne însăși, e un termen la care trebuie să ajungă lirica în evoluția ei, e bătrînețea, degenerarea, decăderea liricei, e un termen deci la care trebuia să ajungă și lirica eminesciană. Astfel se poate zice, cu drept cuvînt, că Macedonski, în lupta sa cu orice preț pentru a fi original, pentru a nu fi al epocei sale, pentru a nu fi eminescian, după mult înconjur ajunge eminescian decadent.

Iată altă pildă : d. A. Bacalbașa dirija acum un an, cu talent și cu mult brio, o foaie literară : *Adevărul literar.*

În această foaie, spiritualul scriitor își bătea joc cu multă vervă de văicărerile, de „pleurnișeria" poeților eminesciani.

Dar A. Bacalbașa scrie uneori versuri — și versuri frumoase ; și în aceeași vreme chiar cu sarcasmele împotriva plînsetelor poeților, Bacalbașa a scris o serie de strofe în proză, cari denotă un temperament de poet. În aceste strofe însă se exprimau niște sentimente atît de triste, întunecate, accente atît de plîngătoare, încît întreceau pe ale multor eminesciani. Aici vedem deci cum chiar un om care pricepe neajunsurile unui curent literar și le arată ca atare dintr-un punct de vedere social mai înalt, cînd va voi și va putea să-și exprime sincer într-o formă artistică propriile sale sentimente, va dovedi adesea că sentimentele lui adînci sunt cele dominante ale epocei.

Eminescianismul, curentul eminescian e deci un curent liric produs de o anumită epocă specială, de un anumit mod de a gîndi și a simți al acestei epoci, și care, la rîndul său, exprimă acest mod de a gîndi și a simți. Și tocmai aceasta îl face dominant.

Iar pentru d. Panu, curentul și dominarea lui se datorește invidiei și lăcomiei de glorie a cîtorva poeți și complicității unui critic.

Și acuma putem trece la însuși remediul propus de d. Panu împotriva sărăciei noastre literare.

IV. REMEDIUL D-LUI PANU

După toate dezvoltările făcute, să trecem la însuși fondul articolelor d-lui Panu : pricina slăbiciunei literaturei noastre de azi și remediul acestei slăbiciuni.

O întrebare va fi sugerată desigur în mintea fiecăruia. Literatura noastră de azi e slabă. Bine : dar cum poate fi pricina acestei slăbiciuni faptul că poeții noștri nu se inspiră din poeții renașterii noastre literare și nu îi imitează ?

Cum ?

Un tînăr poet, exprimîndu-și simțimintele și ideile proprii cari îl chinuiesc, trăind în epoca producătoare a acestor simțiminte și idei, avînd ca model un maestru, care a exprimat un mod analog de a gîndi și a simți, va produce totuși o operă slabă ; cum s-ar putea ca același tînăr, exprimînd simțiminte străine lui, dintr-o epocă moartă, și imitînd poeți slabi, să producă o operă de valoare ? Asta nici telepatia n-ar putea s-o explice.

Să imiteze ? Să se inspire ? Să aibă ca model ?

Dar ce anume să aibă de model un tînăr poet liric de azi ?

Să nu exagerăm, să nu luăm ca pildă lirica erotică de calibru următor :

Zori de ziuă se revarsă
Și ochii încă n-am închis ;
Cum să-i închid cînd ei varsă
Piraie de foc aprins ?

Ah, moarte ! numai la tine
Scăparea mea poate fi :
De la necaz moartea vine ?
Și omul poate muri ?

Sau la Anton Pann :

Eu eram pe cotitură,
Stînd pe sub umbritură,
Cînd cu mîndră păşitură
Ea venea cîntînd din gură.

Of ! jurat să fie ceasul
Cînd plecai şi făcui pasul ;
Să fi căzut să-mi rup nasul
Decît să-i aud ei glasul.

Că de nu-i vedeam frumseţea
Şi din ochii ei blîndeţea,
Nu m-ar fi coprins iubeţea,
Să-mi răpuie tinereţea.

ş.a.m.d.

Să nu luăm ca pildă poeziile acestea, deşi de calibrul lor sunt destul de multe. Nu, să luăm ca pildă poezia erotică a lui Alecsandri, cum e următoarea :

Cu Niniţa-n gondoletă
Cînd mă plimb încetişor,
Trecătorul din piaţetă
Ne priveşte-oftînd cu dor.

Atunci cerul se-nsenină,
Lucind vesel l-amîndoi,
Ş-Adriatica s-alină,
Se alină pentru noi.

Poezia e gingaşă, frumoasă, elegantă, veselă.

Dar nu e oare clar, fără nici o teorie, că această poezie vorbeşte foarte puţin amorezatului de azi ? Iubirea e azi un simţimînt mai puţin vesel, mai adînc, mai zbuciumat ; şi aceasta într-un grad mai intens încă la temperament de poet.

Iată de ce pentru exprimarea acestui sentiment, azi sunt necesare versurile fascinante, chemătoare, ipnotice ale lui Eminescu :

Cobori încet, aproape, mai aproape...

Sau versurile molatice, voluptoase ale lui Vlahuță, sau versurile aproape isterice ale lui Beldiceanu.

În *Epoca literară* e retipărită o poezie a lui Văcărescu, *Imaginația*. Poezia e frumoasă. Imaginația și muzele apar poetului în chipul unor zîne. Frumoase, pline de veselie, de haz, ele presară flori, dansează învîrtindu-se în jurul poetului și-i dau tot *ce le cere*. Asta e muza lui Văcărescu.

Oare tot astfel e și muza poeților noștri de azi ? Închipuiți-vă, mă rog, pe Vlahuță, Carp sau pe regretatul Beldiceanu sărind și învîrtindu-se cu muzele lor, dansînd cu ele vreun *pas de quatre*[1]... Vajnică poezie ar fi aceea ! Și mai ales sinceră...

Muza poetului de azi e tristă și, cînd rîde, rîde printre lacrimi ; mai adesea îl face pe poet să plîngă ; sau despletită, cu brațele goale în jurul gîtului lui, plînge împreună cu el, amîndoi copii triști ai unei vremi nenorocite ! Muza de azi e aceea din *Nopțile* lui Alfred de Musset.

Se înțelege că noi vorbim aici despre ceea ce este într-un mod necesar, nu despre aceea ce ar fi trebuit să fie ; or fi pricepînd și poeții că veselia e preferabilă tristeței ; decît, poezia lirică e izvorîtă din adîncurile sentimentelor, iar nu din socotință rece.

Dar sunt măcar multe poezii ca *Imaginația* lui Văcărescu ?

Să ia ca model ? Să imiteze ? Dar ce să imiteze ?

Să nu alegem noi, că s-ar putea zice că exagerăm ; de aceea să luăm ca pilde modelele pe cari ni le aduce *Epoca literară* pentru ilustrarea teoriei d-lui Panu ; aceste modele au fost strînse și alese de un om de mare talent și de mult gust literar — Caragiale.

---

[1] Una din figurile dansului numit cadril (fr.).

Mă uit la aceste modele și mă mir : ce ar putea anume poeții noștri să imiteze și de unde ar putea să se inspire ?

Fabulele lui Alexandrescu sunt frumoase, dar fabula e un gen inferior și un gen literar mort — și nu noi vom reînvia morții. Încolo, ce să imiteze ? Povestirile lui Pann, Bălăcescu, *Oițile lui Tirs* a lui Văcărescu ?

Închipuiți-vă numai pe Vlahuță, pe Carp inspirîndu-se din *Oițile lui Tirs*, pe regretații Beldiceanu, Traian Demetrescu avînd ca modele quasi-poeziile lui Bălăcescu, pe Duiliu Zamfirescu, Stavri, A. C. Cuza imitînd și avînd ca model interminabilele povestiri ale lui A. Pann, cum Hogea a învățat să vorbească un măgăruș sau cum a făcut o sobă pe roți ; iar toți avînd ca model și următoarea poezie a lui Pann, tipărită în *Epoca literară :*

Vinul e veselitor
Mihniților tutulor ;
Vinul e doftorul bun
Al boalelor de comun,
Balsamul celor răniți
Odihnul celor trudiți.

Nostimă poezie am fi avut grație tuturor acestor modele !

Poezia noastră o fi acum slabă ; atunci ar fi ridicolă, barocă ! Pornind pe această cale a inspirării și a imitării, poezia noastră de azi s-ar preface într-o adevărată caricatură.

Dar literatura trecută, mai ales pînă la Alecsandri și Alexandrescu, nu poate să aibă nici măcar o influență *indirectă*.

Și aici e locul să arătăm în cîteva cuvinte deosebirea între influența *directă* a unei opere de artă care servă de model, care poate întrucîtva să determine o creare artistică, și între influența *indirectă*.

Influență directă exercită un mare poet asupra altora cînd e înrudit cu ei sufletește ; această influență se va arăta atunci în lirică, în modul de a exprima ideile, sentimentele, și va determina școli deosebite :

școala lui Lamartine, a lui Musset, Byron, Eminescu. În dramă, această influență directă se va arăta în modul de a trata coracterele, coliziunea de caractere și pasiune, și va determina deosebirea, de pildă, între drama clasică a lui Corneille, Racine, drama romantică a lui Hugo, drama modernă a lui Ibsen. Numai aici, în această influență *directă*, poate fi vorba de inspirare, de imitare artistică. Această înrîurire directă se manifestează în însăși opera de artă.

Dar mai e și o altă influență, *indirectă*. Fiecare poet este și cetitor ca oricare altul și deci un admirator al marilor opere de artă ale tuturor timpurilor. Aceste opere de artă trebuie să producă asupra lui o impresie puternică, neștearsă, care perfecționînd însuși sufletul artistului, instrumentul creării, trebuie să influențeze și asupra creațiunii, asupra operei sale. Această influență e inconștientă, nevădită nici pentru artist, nici pentru cetitorii lui ; dar, totuși, ea este. Hrana artistică primită e prefăcută în organismul sufletesc al artistului și se manifestă într-o creațiune artistică neasemănătoare cu ea însăși, după cum hrana materială în organismul material se preface în sînge, nervi, energie vitală.

Pentru un adevărat artist, această hrană sufletească primită din cărți, din cetirea operelor literare mari, e mult mai puțin însemnată decît cea primită direct din viața înconjurătoare ; dar totuși are și însemnătatea sa.

Goethe n-are influență directă asupra nuveliștilor germani de azi ; influența lui Maupassant e mult mai însemnată ; dar influență mare indirectă trebuie să aibă, pentru că în Germania cine n-a cetit și n-a admirat nepieritoarele frumuseți din marea operă a lui Goethe ?

Din nenorocire, chiar influența *indirectă* a renașterii noastre literare nu poate fi decît mică.

Dacă și un talent mai mic poate exercita influență *directă* numai prin faptul înrudirii sufletești, prin faptul că exprimă același mod de a gîndi și a simți ; pentru a putea avea influență *indirectă*, în sensul arătat mai sus, scriitorii trecutului trebuie să fie genii sau talente foarte mari, operele literare ale trecutului trebuie să fie opere nepieritoare, nepieritoare frumuseți.

Unde avem noi așa opere pînă la Alecsandri și Alexandrescu ? Și chiar opera acestora este ea oare așa de mare ? Pe cît este, își și exercită influența sa. După cum am zis, în tot ce se scrie, se simte influența lui Alecsandri, care e doară întrucîtva creatorul limbei literare moderne.

Dealtmintrelea este un mare poet în trecutul nostru literar, care a avut și are o influență indirectă și chiar o influență directă asupra literaților și poeților noștri. Acest mare poet e unicul poate care a exprimat în adevăr modul de a gîndi și a simți al poporului românesc ; care n-a imitat — cîteodată copiat chiar — pe poeții străini fără nici o relație cu viața înconjurătoare, cum au făcut atît de adesea poeții renașterii noastre literare. Acest mare poet e însuși poporul românesc în admirabilele lui poezii populare. D. Panu nici nu pomenește despre dînsul. Știe d-lui că pentru acest poet generația de azi are nu numai respect artistic, dar chiar un cult, cîteodată un cult exagerat ? Și aici vedem clar cum un poet, care poate și trebuie să se impuie unei generații de poeți, se impune fără de ajutorul îndemnurilor patriotice și al protecției criticilor.

Dacă e ceva și mai straniu decît învinuirea poeților că n-au imitat pe poeții renașterii noastre literare și nu s-au inspirat dintr-înșii e învinuirea făcută criticei, care, după d. Panu, *e marele vinovat* în această nesocotire a poeziei trecute, că ea trebuie să explice poeților noștri de azi poezia trecută și să-i facă s-o admire ; și n-a făcut-o. Dar mai întîi, ca să sugereze pentru Conachi, Văcărescu, Cichindeal etc. atîta admirație profundă, încît aceasta să poată determina crearea poetică, critica însăși trebuie să aibă acest entuziasm și admirație ; altfel ar minți. Și dacă nu le are, cum poți să-i găsești vină ? Doar Conachi, Momuleanu, Budai-Deleanu, Cichindeal n-or fi în afară de discuție, ca Shakespeare, Dante și Goethe !

Dar să presupunem că un critic a înțeles frumosul din literatura veche și l-a explicat altora. Sunt oare suficiente toate demonstrările critice, pentru a excita o admirație atît de profundă, încît să influențeze crearea artistică ? Nicidecum. Această admirație profundă a ar-

tistului e și dînsa tot atît de spontanee, mai ales în poezia lirică, ca și creațiunea însăși. Și dacă tinerii noștri poeți, cetind pe poeții trecutului (și doar și în școală sunt obligați să învețe bucăți alese din ei), nu se pătrund de această admirație, prin ce minune ar putea să le-o insufle critica?

Dar cum rămîne cu *continuitatea*? — „În domeniul literaturii — zice d. Panu — trebuie să fie o *continuitate fatală*, ca dealtminteri în orice domeniu, mai ales intelectual...“ Dacă ar fi trebuit să fie o *continuitate fatală*, ar fi fost și la noi; și d. Panu se plînge de contrariul?

În *dezvoltarea noastră socială* am sărit brusc dintr-o stare socială în alta, fără atîta pregătire ca în alte țări: nouă ne lipsește *continuitatea* în toate domeniile vieții. Avem noi oare această continuitate pe terenul material, unde de la un plug de lemn am sărit la mașini agricole, de la căruță proastă la drum de fier; o avem noi oare pe terenul intelectual, unde de la învățătura sărăcăcioasă de odinioară am sărit la cele din urmă manifestări științifice ale spiritului omenesc; avem noi această continuitate pe terenul moravurilor? Și cînd toată viața noastră socială vădește această lipsă de continuitate, cum ar putea manifestarea literară, care e reflexul vieții, să n-o aibă?

Dar respectul pe care trebuie să-l aibă poeții tineri pentru predecesorii lor!

Să ne înțelegem mai întîi despre ce fel de respect e vorba aici sau mai bine despre ce fel de manifestare a respectului. Dacă e vorba ca aceasta să se manifeste prin inspirare și imitare artistică, atunci foarte bine fac poeții noștri că n-au acest fel de respect pentru poeții din trecut.

Dar de cînd oare respectul și admirația pentru predecesori trebuie să se manifeste prin imitare?

Oamenii primitivi, care cei dintîi au găsit modul de a produce o scînteie de foc prin frecarea a două bucăți de lemn, au făcut cea mai mare descoperire de cînd trăiește omenirea, au făcut posibilă toată dezvoltarea ulterioară a omenirii. Și geniul grec a simțit aceasta și

i-a îndumnezeit pe acești inventatori primitivi, personificîndu-i în zeul Prometheus, cea mai mare creație a spiritului poetic religios. Dar această venerație care merge pînă la îndumnezeire n-a făcut, sper, pe nimeni să imiteze pe oamenii primitivi și, din prea mare respect pentru *continuitate*, nimeni nu va freca două lemne, pînă i-or ieși ochii din cap, pentru a aprinde o țigară.

Precum vedem, a respecta pe predecesori nu vrea să zică deloc a-i imita, ci a le recunoaște meritul pentru tot ce au făcut în epoca lor.

Dacă și acest respect ar lipsi la unii din literații noștri, ar fi foarte regretabil : acești literați n-ar fi nici culți, nici inteligenți.

În evoluția unei literaturi se poate ca o operă de mai puțină însemnătate artistică chiar să fi avut mai mare influență asupra dezvoltării literare decît o operă mai însemnată. A cunoaște importanța relativă a scriitorilor trecutului e, desigur, foarte interesant. Un om cult, fie el literat sau ba, trebuie să cunoască amănunțit istoria literaturii țării sale, după cum trebuie să cunoască și istoria politico-socială. Dacă la noi lipsesc încă aceste cunoștințî, vina nu e a acelora pe cari d. Panu îi învinuiește.

La noi nu există încă o istorie mai amănunțită a literaturii, nu există încă o ediție critică a scriitorilor mai vechi ; căci chiar cei neînsemnați din punctul de vedere estetic pot avea o valoare istorico-literară.

Mare însemnătate estetică nu va avea o lucrare de acest fel, căci ceea ce e important în această privință se cunoaște deja, dar va avea însemnătatea istorico-literară și lingvistică.

Pentru a scoate la lumină o atare lucrare nu e nevoie nici de talent, nici de vocație artistică, ci de munca stăruitoare și continuă a cîtorva muncitori conștiincioși : trebuie mijloace, și mijloace multe, și cine altul e *obligat* să facă această operă decît Academia, care în definitiv altă însărcinare nici nu are și care dispune de mijloace imense ?

Pe de altă parte și școala ar trebui să dea în programele ei mai mare loc studiului literaturii trecute.

V. CE-I DE FĂCUT ?

Dar oare nu există nici un remediu pentru sărăcia noastră literară de azi ?

Pentru a găsi leacul, trebuie totdeauna să cunoaștem pricinile boalei, și aceste pricini ale sărăciei noastre literare au fost lămurite de critica noastră, așa săracă cum este, și au fost lămurite, pare-mi-se, cît se poate de satisfăcător. Prima pricină e lipsa de genii sau de mari talente.

Împotriva acestei pricini n-ai ce să faci : geniile sunt totdeauna rari, sunt fericite accidente, și doar nu prin faptul că ne vom întoarce la tradiția largă și variată a literaturii trecute vor începe femeile române să nască genii !

E vorba așadar numai de talente pe cari le avem și numai despre ele vorbește d. Panu.

Și e de netăgăduit că avem talente.

Avem talente însemnate, ca al lui Coșbuc, Caragiale, Vlahuță, avem talente ca Delavrancea, O. Carp, Duiliu Zamfirescu ; toți pe cari i-am pomenit sunt oameni de mai mult sau mai puțin talent. O nuvelă a lui Bujor, *Mi-a cîntat cucu în față*, ar fi fost remarcată și într-o literatură mai bogată ca a noastră ; tînărul care scrie sub pseudonimile Tomșa sau A. Toma are talent și mult talent ; H. Lecca e un om de talent ; A. Bacalbașa are fără îndoială talent literar ; de asemenea Teleor, Basarabeanu, V. Morțun, Sofia Nădejde și alții ; nu mai vorbesc de cei mai bătrîni, cum e d. Hajdău, un om de talent mare, superior.

Dacă toate aceste talente s-ar putea dezvolta pînă la marginile indicate lor de natură, dacă ar fi putut să producă tot ce potențial a fost sădit în ele, natural că am fi avut o literatură mai însemnată — în orice caz mai bogată decît cea de azi.

Cari sunt deci pricinile ce împiedică această dezvoltare literară ?

Prima e piedica materială. Un literat la noi nu poate trăi din munca de literat : deci literatura nu poate să

ajungă o profesie, și de aici — diletantism. Pe de altă parte, ocupațiile grele, distrugătoare, prozaice omoară avîntul artistic.

Altă pricină și mai importantă e totala lipsă de entuziasm pentru literatură ; în țara noastră n-avem cetitori. Atenția publicului cult e îndreptată cu totul în altă parte. Politica îi absoarbe pe toți. Cel mai neînsemnat fapt politic pasionează opinia publică mai mult decît zece poezii frumoase. Lupta pentru existență și lupta pentru a parveni absoarbe toate puterile așa-zise culte.

Numai o atmosferă de entuziasm însă poate ajuta dezvoltarea talentelor, poate face posibilă o eflorescență artistică.

Altă pricină însemnată e concurența literaturii franceze și în general a literaturilor străine. Aceasta e pentru literatura noastră tot așa de fatală ca și concurența industriei străine pentru industria noastră. Publicul cult citește la noi franțuzește, cîteodată chiar mai bine decît românește ; deci, întrucît are nevoie de hrană estetică, el poate să și-o îndestuleze dintr-un izvor atît de bogat cum e literatura franceză. Toate îndemnurile patriotice de a consuma producțiunile naționale vor fi mai puțin eficace în ceea ce privește literatura decît în ceea ce privește industria ; pentru că atîrnă de voia mea să consum un articol industrial mai prost din producția națională, dar nu atîrnă de voia mea să gust o nuvelă slabă fiindcă e scrisă de un român.

Cetirea literaturilor străine face ca publicul nostru cetitor să devie foarte exigent față cu literatura română plăpîndă, să-i aplice norme de comparație și să-i puie cereri pe cari, natural, ea nu le poate satisface.

De aici o nesocotire, nedreaptă dacă vreți, dar foarte explicabilă, a tinerei noastre literaturi. Chiar scriitorii români mai de talent și mai bătrîni, cari, în virtutea iluziilor firești ce și le face fiecare artist despre propria sa lucrare, cred că opera lor e la nivelul literaturilor străine cînd e vorba de a judeca opera altuia, îi aplică imediat, ca termen de comparație, operile similare străine și i-l aplică cu toată vigoarea invidiei profesionale. Rezultatul e că opera începătorului e maltratată oribil

În astfel de condițiuni materiale și morale trăiește și se dezvoltă literatura noastră.

Ce să ne mai mirăm deci de sărăcia noastră literară și să-i căutăm pricinile D-zeu știe unde, cînd ele sunt așa de aproape ? Mai degrabă ar trebui să ne mire că ea nu se găsește într-o stare și mai rea.

Natural că aceleași sunt pricinile stării triste în care se găsește și critica noastră. Pentru prosperitatea criticei se cere, încă mai mult decît pentru poezie, o atmosferă de entuziasm ; pentru prosperarea criticei e nevoie și de existența unor însemnate producții artistice. O critică în sensul modern al cuvîntului poate să fie făcută numai scriitorilor cari în opera lor și-au manifestat întreaga personalitate artistică. Avem noi multe opere de aceste ?

În așa condițiuni poate să se dezvolte, de bine, de rău, critica-recenzie, dar nu cea modernă.

În trecutul nostru literar avem două epoce interesante pentru critica modernă. Prima e epoca Alecsandri-Alexandrescu și alții, a celor de la 1848 ; critica acestei opere ar putea reînvia o întreagă epocă istorică. A doua operă și mai interesantă e poezia poporului nostru ; critica ar putea reînvia aci psihologia poporului românesc, cu toată viața lui tristă, nemîngîiată. Dar pentru aceste opere trebuie ani și ani de muncă, de muncă liniștită. Și cine ar putea s-o facă la noi, chiar dintre acei cari au aptitudinea necesară ? Cei bogați n-au grija literaturii, cei săraci n-au ce mînca.

În afară de aceste două opere, literatura epocilor precedente, după credința mea, nu poate da material pentru o lucrare critică în sensul modern al cuvîntului. Întîi, pentru că în această literatură nu există o operă artistică de o valoare însemnată ; și al doilea, pentru că și ceea ce are valore artistică e, în mare parte, imitație din literaturile străine, fără nici o relație cu viața românească de atunci

Gîndească-se numai cititorii noștri ce relație există între muzele și idilele lui Văcărescu, între erotica acestuia și a lui Conachi, o erotică imitată din străinătate, uneori pornografică, și între viața noastră patriarhală de atunci ? Ce relație aveau toate aceste : *Către Leandru*

ce nu vine sau *Eloiza către Abelard* ale lui Conachi cu viața ce-l înconjura ? Dealtminteri, aceasta e credința mea. Crearea critică e și ea liberă; și dacă se va pătrunde cineva de opera poeților mai vechi pentru o lucrare critică, cu atît mai bine pentru el !

*

Dar soluția ! Unde e soluția ? Ce e de făcut pentru ridicarea nivelului literaturii noastre în toate manifestările ei ?

Oh, știu ; pe cititori îi interesează mai ales soluțiile, și aceasta cu drept cuvînt ; din nenorocire însă, în sensul în care le caută cititorii, ele nu există.

O, dacă iscoditorii de soluții ar putea să găsească remedii pentru o stare intelectuală care e legată de întreaga stare socială a unei țări ! Astfel de soluție numai vremea o poate aduce. În privința materială, ce e drept, se făcuse o propunere ca statul să intervie și să dea subsidii, să instituie pensii pentru poeți.

O propunere mai detestabilă, mai degrădătoare, nici nu se poate închipui.

Dar dacă nu se poate da o soluție, un sfat bun se poate da literaților, poeților noștri.

Opera artistică și mai ales cea lirică, fiind expresiunea însăși a personalității sale, artistul să caute să-și perfecționeze această personalitate printr-o cultură mai vastă, prin sentimente și idealuri mai înalte.

Acest sfat, pe care l-am dat mai demult, a făcut mult sînge rău *confraților* mei. Ei au protestat că sfătuiesc pe poeții noștri să puie socialismul în versuri.

Oamenii aceștia nu pricep cel puțin atîta : că lirica despre care era vorba acolo e o exprimare a sentimentelor, ideilor și idealurilor poetului însuși, și deci a se pătrunde de sentimente și idealuri mai înalte înseamnă o lirică mai înaltă. În altă țară mai cultă, sfatul ar părea că se înțelege de la sine, poate părea chiar banal — la noi a ridicat proteste și discuții.

Al doilea sfat ar fi să citească mai mult, să capete mai multă cultură artistică literații noștri ! Cunoștința aprofundată a tuturor maeștrilor literaturilor mari, Homer, Dante, Goethe ș.a.m.d. lărgește orizontul artistic,

înalță sufletul, perfecționează însuși instrumentul creării artistice. Această cultură largă va exercita asupra creării artistice ceea ce am numit *influență indirectă*. Citirea literaturii vechi române, desigur, nu poate exercita nici pe departe atîta influență indirectă ; totuși o poate exercita, întrucîtva și mai ales poate înrîuri în bine limba literară ; de aceea această citire e negreșit folositoare.

Al treilea sfat important e să studieze toate literaturile străine contemporane nouă, literaturile de azi ale popoarelor civilizate. Aici poate fi vorba de model, de inspirare, de imitare artistică. Iată în adevăr un izvor imens, variat, nesecat, din care se pot inspira literații noștri.

Și făcînd așa, vor fi logici, vor rămînea în armonie cu toate celelalte ramuri ale vieții noastre.

Noi ne inspirăm de la Europa occidentală în politică, în economie, în știință, moravuri ; trebuie deci, natural, să ne inspirăm tot de acolo și în literatură, care e un reflex al celorlalte manifestări.

Știu că nu se potrivește tocmai bine una cu alta, că adevărurile științelor sunt deopotrivă obligatorii pentru fiecare, pe cînd o operă artistică se deosebește de la om la om, de la un popor la altul. O știință națională nu poate exista, o artă națională, da. Așa e.

Decît, viața modernă, drumurile-de-fier, telegraful, relațiile continue între feluritele națiuni, gazetele, revistele, cari pun în legătură pe oamenii culți ai întregei lumi civilizate, și în general condițiunile asemănătoare de viață economico-socială, morală, toate acestea creează la clasele culte ale tuturor națiunilor civilizate un mod mai mult ori mai puțin asemănător de a gîndi, de a simți, ceea ce într-un cuvînt francezii numesc *„l'état d'âme"* al omului modern.

Această viață socială de azi și acest *„état d'âme"* modern tind mai mult să formeze din toate literaturile o mare literatură internațională. Ele fac ca opera unui scriitor să fie gustată uneori mai bine în alte țări decît în țara lui ; ele fac posibil acest fenomen straniu că un scriitor mare al unei națiuni, curînd după apariția lui, trece triumfal prin toate literaturile națiunilor civilizate, găsind pretutindeni imitatori, făcînd școală ; ele fac ca

Sully Prudhomme să vorbească mai mult sufletului nostru decît Conachi, Văcărescu, Bălăcescu, Pann ; ele fac ca literaturile tuturor țărilor civilizate să fie acum așa de influențate una de alta și ca fiecare scriitor străin să se adape din acest imens izvor internațional.

Influența reciprocă a scriitorilor și a literaturilor străine e enormă și uneori se manifestă aproape fantastic. George Sand a avut o colosală influență asupra scriitorilor tineri ruși. Dostoievski povestește cu ce impacientă nebună așteptau ei apariția unui nou roman al lui George Sand și cu ce evlavie religioasă îl citeau. Dar pe terenul rus romanul lui George Sand se preface în roman naturalist, în sensul bun al cuvîntului, și acest roman rus influențează la rîndul său așa de mult romanul naturalist francez, încît marele Maupassant se declară discipol al lui Turgheniev. Astfel s-ar putea zice că romantica George Sand influențează romanul naturalist francez prin intermediul romanului rus.

Literaturile scandinave, cari s-au dezvoltat sub influența literaturii clasice germane, au acum o influență considerabilă asupra literaturii actuale a Germaniei.

Dar ce să mai vorbim de alții ! *Oare nu e aceasta tocmai adevărata noastră tradiție literară?*

Scriitorii renașterii literare n-au imitat ei cît au putut pe străini, traducîndu-i chiar uneori fără a arăta izvorul ?

Cei mai mari poeți ai noștri : Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, nu s-au inspirat ei, n-au imitat ei pe străini pînă a fi acuzați de plagiat și nu sunt ei oare cu toate acestea adevărați poeți români ?

Marea deosebire între modul actual de inspirare și de imitare artistică din literaturile străine și cel de pe vremea renașterii noastre literare e următoarea :

Atunci, pe vremea renașterii noastre literare, viața socială a țării noastre nu semăna deloc cu viața popoarelor civilizate și, deci, inspirîndu-se și imitînd o literatură produsă de o viață socială atît de diferită, lite-

rații de atunci au creat o operă fără nici o relație cu viața țării lor.[1]

Pe cînd acuma, viața noastră socială, fără să fi ajuns pe a popoarelor civilizate, dar totuși semănînd cu a acestora, modul de a gîndi și a simți semănînd de asemenea, inspirarea din literaturile străine nu împiedecă deloc ca opera creată să fie și națională. Astfel e opera lui Eminescu, care s-a inspirat așa de mult din lirica germană.

În nuvela lui Caragiale *Leiba Zibal*[2] și în drama *Năpasta* influența lui Dostoievski e destul de vădită, ceea ce nu împiedică deloc ca nuvela și drama să fie și frumoase, și opere românești.

*

Am vorbit pînă acum aproape exclusiv de poezia lirică, așa de potrivită pentru epoca noastră.

Dar cu toată această potrivire, poezia lirică, chemată să exprime cele mai profunde sentimente și cele mai zbuciumate gîndiri ale *omului modern*, nu poate prin însuși caracterul ei să exprime și lupta grea pentru viață și coliziunea de pasiuni, de interese, coliziunea de caractere.

Pentru exprimarea acestei vieți atît de bogate a omului modern, s-a creat și a luat o mare dezvoltare un alt gen literar, superior: romanul.

Romanul bate la ușa literaturii române, și pentru roman n-avem măcar un singur model valabil în literatura noastră trecută.

În literatura internațională modernă, în acest imens laboratoriu unde sentimentele, ideile oamenilor de azi iau corp și suflet în creații artistice, acolo trebuie să caute literații noștri — poeți, prozatori, critici — modele de imitat (pe cît poate fi vorba de imitare în artă), acolo trebuie să caute inspirație, acolo e un izvor imens, nesecat, acolo e și remediul împotriva „uniformității

[1] O excepție trebuie de făcut pentru un poet cum e Pann, un adevărat scriitor național; dar scrierile lui Pann sunt de un gen literar inferior (n.a.).

[2] Recte: *O făclie de Paște.*

ideațiunii", lipsei de variație în exprimarea sentimentelor ș.a.m.d.

Se înțelege, e un remediu pe cît poate fi vorba acuma de remediu pentru literatura noastră, care trăiește în condițiuni atît de ucigătoare.

*

Am sfîrșit cu discutarea acelor părți din articolele d-lui Panu cari au interes general, un interes literar.

Sunt atinse și alte chestii acolo, cari, după părerea mea, n-au vreo însemnătate. Așa, d-sa crede foarte păgubitoare pentru literatura noastră *coteriile* literare și spiritul de exclusivism care se dezvoltă în ele. E adevărat; decît înseși coteriile literare, și mai ales răul pe care-l aduc literaturii la noi, sunt mai curînd rezultatul lîncezelei literare decît pricina ei. Coterii literare sunt și în străinătate, dar acolo, afară de rău, aduc și un bine — excită emulația.

Dealtmintrelea, ce e drept e drept, spiritul de gașcă a ajuns la noi așa de departe, încît un literat român, cînd nu parvine să facă o gașcă literară cu literați în viață, o face cu cei morți.

Apărut în *Lumea nouă* (1896, an. II, nr. 549-553), cu titlul *Critica și literatura*. Reprodus în Studii critice, vol. III...

C-da 5631 coala 22

CRIZA LITERARĂ

Ancheta ziarului „L'INDÉPENDANCE ROUMAINE"

Întrebările: Trece țara noastră printr-o criză literară? — Cari sunt cauzele ei? — Unde trebuie căutată culmea idealului literaturii noastre; în trecut sau în prezent? — Care e autorul ce a scris românească cea mai pură?

(L'Indépendance roumaine, 5 și 12 martie 1901.)

I

Înainte de a răspunde la întrebarea dacă, în țara noastră, trecem printr-o criză literară, ar fi trebuit să ne înțelegem asupra termenilor.

Ce e o criză literară? Lipsa producției unor talente remarcabile? Dar această lipsă, ea singură, e oare suficientă pentru a determina o criză literară?

Într-o țară în care s-ar produce opere literare mediocre, dar cari ar fi primite cu entuziasm de un public numeros, într-o astfel de epocă și într-o astfel de țară nu s-ar putea vorbi de criză, ci, mai curînd, de o mișcare literară destul de importantă.

Cu alte cuvinte: pentru a determina o criză literară nu e de ajuns lipsa scriitorilor de talent, trebuie adăogată și lipsa de interes a publicului nostru pentru literatură.

După cum în viața materială a unei țări o criză financiară sau monetară este de obicei — în orice caz

foarte des — întovărășită de o profundă criză economică, rezultat al celei dintîi (cum e cazul acum în țara noastră), tot astfel o criză literară e de obicei întovărășită de o criză intelectuală, căreia îi datorește foarte des existența ei, de o criză intelectuală, adică de o profundă indiferență a publicului nostru față de lucrările literare, artistice, științifice.

Dar nu avem încă elementele necesare pentru a determina criza literară, pentru a-i putea aplica o definiție satisfăcătoare.

În adevăr : într-o țară unde ar fi lipsă de producții literare, de talente, și în public lipsă de interes pentru producțiunile intelectuale, dar unde această stare de lucruri ar fi cronică, n-ar putea fi vorba de criză literară, după cum într-o țară săracă, dar în care sărăcia ar fi totdeauna aceeași, nu s-ar putea vorbi de criză economică.

Pentru a putea vorbi de una sau de cealaltă, trebuie ca sărăcia, lipsa din epoca respectivă, să urmeze unei epoci de bogăție relativă, fie literară, fie economică.

Dacă cele de mai sus sunt exacte, criza literară s-ar putea defini cam așa : lipsa parțială sau totală de producții literare de talent, întovărășită de o mare indiferență a publicului cult, iar această lipsă urmează unei epoci de relativă înflorire a literaturii și de relativ interes public pentru literatură.

După această definiție, să hotărăști dacă este sau nu criză într-o anumită epocă depinde mult de diviziunea în epoci literare pe care o vom face, lucru mai mult sau mai puțin arbitrar, căci pentru această diviziune sau clasificare nu avem regule stabilite, după cari să ne orientăm.

Astfel, la întrebarea dacă trecem acum printr-o epocă de criză literară, aș răspunde prin altă întrebare : Ce înțeleg prin *epoca noastră*, ce durată are această epocă ? zece, douăzeci de ani ? De răspunsul dumitale depinde răspunsul meu.

Și pentru a fi mai scurt, nu voi lua un exemplu din străinătate, ci din țara noastră. Să presupunem că

am împărțit mișcarea literară a secolului nostru în trei epoci: cea dintîi, aceea a lui Conachi, Văcărescu etc., de la începutul deșteptării noastre naționale; a doua, cea a renașterii de la 48, cu Alecsandri, Eliade, Bolintineanu etc., și a treia, de cînd avem un stat constituit, independent. Această diviziune, bazată pe viața noastră politică, națională e, după cum vezi, destul de logică.

Admițînd această diviziune, a treia epocă ar cuprinde și timpul nostru. Și în acest caz desigur că aș răspunde negativ la întrebarea dumitale. În această epocă am avut talente remarcabile, ca Eminescu, Coșbuc, Caragiale; atunci au scris Vlahuță, Creangă, Macedonski, Slavici, O. Carp, Basarabeanu, Traian Demetrescu, Iosif, Lecca și atîția alții; au mai scris oameni de spirit, ca același Caragiale, Gorun, dr. Ureche etc. Știu că, dacă comparăm această mișcare literară cu aceea din Occident, ea e foarte săracă și din punctul de vedere al producțiunii, și din acel al consumațiunii, și din acel al scriitorilor, și din acel al publicului.

Dar, cînd vrei să judeci un fenomen în chip imparțial, oricare ar fi: de ordin fizic, psihic sau social, trebuie să ții seamă de timp și de loc, de condițiile în cari se prezintă, și după ce vei fi ținut seamă de toate acestea, vei putea afirma cu hotărîre că am avut, dacă nu o mișcare literară, cel puțin un început destul de frumos care ne îndreptățea să avem multe speranțe.

Așadar, dacă întrebarea dumitale era referitoare la *această* epocă în *acest* înțeles, aș răspunde desigur negativ. Cred însă că nu relativ la această epocă îmi pui întrebarea. Dacă o pui — și chiar faptul că îmi pui această întrebare este foarte semnificativ — e pentru că consideri nu ultimii treizeci-patruzeci de ani, ci abia ultimii cinci, șase sau șapte ani.

II

După cum criza noastră financiară e strîns legată de o profundă criză economică, tot așa crizei noastre literare i se adaugă o profundă criză intelectuală și morală. Și după cum criza noastră economică nu e accidentală,

nu are un caracter trecător, ci e rezultatul întregei noastre vieți economice, abătută de la calea cea bună, rezultatul absurdei orînduiri particulare și de stat de treizeci sau patruzeci de ani încoace — tot astfel criza noastră literară, intelectuală nu e un accident, ci rezultatul unei întregi vieți morale și intelectuale rătăcite. De mult atmosfera intelectuală și morală e viciată — și în această atmosferă se dezvoltă literatura noastră. Și această criză, ca și cealaltă, nu e trecătoare; va fi nevoie de mulți ani pentru ca să dispară.

Ar fi foarte interesant și instructiv să studiem cele două crize: una în lumina celeilalte sau, mai bine, în întunericul celeilalte, cu atît mai interesant și instructiv cu cît amîndouă sunt produse de cauze analoage. Nu e însă locul aci pentru aceasta și m-aș depărta de chestionarul nostru.

Mă întorc deci la el și îți indic ceea ce mă face să cred că traversăm cu adevărat o criză.

În primul rînd, bineînțeles, e lipsa de producțiuni literare de valoare, cu toate că majoritatea scriitorilor citați mai sus sunt încă în viață. Dar cei cari ar putea să scrie nu mai scriu, fac politică, jurnalism, dar nu literatură — și ceea ce e mai caracteristic este că ceea ce publică sunt fragmente și cu mult inferioare talentului lor.

(De altfel, repet, scriitorii de talent cari aparțin epocei imediat anterioare aproape nu mai scriu.)

Dar criza noastră nu e caracterizată prin aceea că nu mai avem producție, ci prin aceea că se produce în cantitate considerabilă. Dar această producție e mai mult decît slabă. În afară de cîteva fragmente din vechii scriitori, inferioare și acestea talentului lor, în afară de cîteva bucăți cari nu vor rămîne, de o valoare mediocră, dar cari totuși merită să fie tipărite, cea mai mare parte din ce se publică e de o nulitate absolută. În toate aceste producțiuni quasi literare forma e banală, imitată fără nici o îndemînare, fondul nul, foarte des ridicol; e o lipsă totală de originalitate, de inspirație personală, de sinceritate de sentiment, de talent și, cîteodată, de elementar bun-simț literar.

N-am avut scriitori de geniu, dar am avut talente remarcabile ca Alecsandri, Alexandrescu, Hasdeu, Eminescu, Coșbuc, Caragiale și alții. Așa cum am fi putut să ne credem imuni față de o astfel de quasi literatură, dar, din nenorocire, n-a fost decît o credință. Proza e tot atît de nulă ca și poezia, tot atît de nule criticile, căci, din păcate, pentru acest fel de literatură trebuie să păstrăm expresiunile consacrate: poezie, proză, critică.

Acest ultim gen literar a ajuns pe mîna tinerilor critici din a V-a coloană a ziarelor, lipsiți cu totul și de competința necesară, dar înzestrați deseori cu o îndrăzneală de necrezut. Un tînăr care, în timpuri mai bune pentru viața noastră intelectuală, ar fi fost clasat între analfabeți judecă astăzi toate producțiile literare ale globului, curentele literare, sociale, sistemele filozofice, etice, vorbește de Kant, Mill, Spencer ca și cum i-ar fi cunoscut intim, vorbește de falimentul științei, de conflictul dintre religie și știință și despre toate cu o lipsă de talent și cu o incompetență rare chiar în țara noastră.

Evident, versurile slabe, nuvelele proaste, piesele banale, criticele inepte n-au lipsit niciodată, din nenorocire, în literatura noastră atît de tînără; dar pe vremuri erau disprețuite cel puțin, și, apoi, mai aveam cealaltă producțiune: acea a aleșilor. Astăzi cîmpul literar e ocupat aproape exclusiv de cei nechemați.

Ca să trecem la publicul nostru de elită, vom spune că e de o indiferență absolută. Cînd pui mîna, din întîmplare, pe vreo persoană mai competentă și cînd îi arăți poezii lipsite de orice poezie, nuvele și comedii lipsite de bun-simț, un articol asupra eticei lui Spencer, despre care tînărul cronicar auzise vorbindu-se chiar în ziua aceea la cafenea, persoana noastră mai competentă dă din umeri și te întreabă mirată: „Ce-ți pasă? De ce le citești? Lasă-i să scrie și pe ei; cui îi fac rău?“ Și pleacă să se ocupe de lucruri mai importante.

Iată, așadar, situația pieții noastre literare în ultimii ani.

Nu se mai produc opere literare, afară de cîteva excepții de valoare mediocră. Oamenii cu un talent real,

cari s-au manifestat pe vremuri, nu mai scriu deloc sau tipăresc lucruri inferioare talentului lor, iar restul (tipăriturilor) e de o nulitate dezolantă. Pe de altă parte, publicul de elită e de o indiferență absolută : nu aprobă, nu se revoltă — o indiferență care nu a fost atinsă de zeci de ani.

Toate acestea sunt, incontestabil, semne de criză literară. Ea devine însă cu totul evidentă, dacă studiem dezvoltarea materială, morală, intelectuală în ultimii patruzeci de ani. Căci această criză literară e corolarul necesar al crizei economice prin care trecem.

Mă opresc aci pentru a nu răspunde decît la întrebările cari mi s-au pus. Cititorii cari ar vrea să cunoască părerea mea asupra acestei chestiuni pot găsi în al treilea volum al *Criticelor* mele un articol[1] în care, acum cîțiva ani, bazîndu-mă tocmai pe analiza acestei dezvoltări materiale, morale și intelectuale, prevedeam criza literară de astăzi.

Unde vom găsi perfecția în literatura noastră ?

Cred că, din cele ce am spus mai sus, răspunsul reiese în mod clar. N-am avut încă o mișcare literară, nici o literatură propriu-zisă. Am avut cîteva talente remarcabile, am avut începuturi de mișcări și de curente literare, începuturi destul de frumoase, cari promiteau mult, dar atîta tot.

Nu numai că n-am avut o perfecție literară, dar, repet, n-am avut încă nici o literatură în înțelesul adevărat al cuvîntului. Să sperăm că o vom avea.

Dacă o vom avea și cînd — la aceasta nu-mi vei pretinde răspuns : aș trebui să fac profeții și d-ta știi că nimeni nu e profet în țara lui.

Care e scriitorul care a scris mai curat românește ?

O astfel de întrebare ar provoca rîsul într-o țară mai înaintată ca civilizație și literatură. La noi însă e foarte firească. Închipuie-ți că în Franța s-ar pune întrebarea care e scriitorul (francez), printre cei mai cunoscuți, care scrie mai curat franțuzește. Evident, ți s-ar răspunde că toți au scris deopotrivă franțuzește — dacă nu cumva au scris bulgărește. Altceva ar fi fost

[1] *Asupra mișcării literare și științifice.*

dacă întrebai care e cel mai mare stilist. Chiar și așa ar fi fost greu de răspuns, din cauză că nu există reguli fixe după cari să cîntărești perfecțiunea stilistică a unui scriitor. Mai curînd judecă gustul și temperamentul fiecăruia.

În Franța probabil că sufragiile s-ar îndrepta către unul din următorii scriitori ai secolului nostru : Hugo, Chateaubriand, Gauthier, Flaubert, Taine, Renan și, printre cei în viață, poate Anatole France.

La noi e altceva. La noi întrebarea d-tale e într-adevăr justificată. Pînă la Alecsandri noi n-am avut o limbă literară în adevăratul sens al cuvîntului, și chiar astăzi ea nu e încă complect fixată. În chip necesar, limba noastră literară e foarte influențată de limbile cu o cultură mai veche, mai ales de franceză, după cum întreaga noastră viață socială e necesarmente influențată de viața socială din Occident.

Sunt atîtea neologisme cari trebuiesc introduse, sintaxa însăși și construcția frazelor suferă modificări.

Dar în acest caz te întrebi într-una : ce neologism să introduci, care e preferabil, mai ales ce nuanță are care să corespundă limbii noastre, ce construcție corespunde geniului limbii etc.

Știința e neputincioasă să răspundă la aceste întrebări ; mai curînd ar putea-o face inspirația artistică. Iată de ce poeții, artiștii sunt chemați să creeze limba literară a unui popor. În acest sens, cel care a făcut mai mult pentru limba noastră literară a fost Alecsandri. Dar Alecsandri a fost un talent, el n-a fost un geniu, care să reușească să statornicească limba literară pentru multă vreme, precum Pușkin în Rusia, spre exemplu. Chiar după Alecsandri limba noastră literară e încă departe de a avea acea fixitate relativă pe care o au limbile celorlalte popoare civilizate.

Această lipsă de fixitate provoacă o mare dezorientare în limba noastră literară și, în același timp, lipsa unui criteriu — întrucît poate exista pentru aceasta criteriu — pentru a hotărî care e opera scrisă într-o românească mai curată.

În general, la noi fiecare scriitor crede că ceilalți nu știu să scrie cu adevărat românește. În aceste condiții,

vezi bine că e foarte greu să-ți dau un răspuns satisfăcător.

Totuși, pentru ca să nu-ți rămîn dator răspunsul la această întrebare, îți voi da o listă întreagă de scriitori cari, după umila mea părere, au scris cel mai curat românește. Aceștia ar fi: Alecsandri, Bălcescu, Odobescu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Delavrancea.

Dacă vei adăuga încă cîteva nume de la d-ta, nu mă voi supăra nici pe d-ta, nici pe acei ale căror nume le vei fi adăogat.

Apărut, în limba franceză, în *L'Indépendance roumaine*, (1901, an. XXV, nr. 7405, 7412) și inclusiv în sumarul vol. IV din *Studii critice* (ediția Barbu Lăzăreanu).

POSTFAȚĂ

DESPRE GHEREA

1. Însemnătatea unui critic se leagă într-un chip hotărîtor de răsunetul acțiunii lui. Oricare i-ar fi însușirile, criticul a cărui activitate rămîne fără ecou este un critic nul. Fiind un „om al faptei", criticul, între scriitori, este cel mai direct implicat în mișcarea literară a epocii sale, în cuprinsul căreia este fixat ca Ana lui Manole în zidul mănăstirii. Angajarea lui este, prin urmare, deschisă și totală, fiind singurul dintre scriitori care se adresează exclusiv prezentului, contemporaneității ; și, prin condiția sa chiar, alianța (sau iluzia alianței !) cu posteritatea îi este interzisă. Nu vom înceta de a descoperi scriitori uitați, pe care epoca lor nu i-a înțeles, pe care i-a disprețuit, pe care i-a ignorat ; aceștia vor fi întotdeauna poeți, prozatori, dramaturgi, adesea — poate — eseiști, însă niciodată critici. Criticul este singurul scriitor a cărui operă se valorifică imediat. „Istoria" unei opere de creație propriu-zisă începe după încheierea acesteia ; „istoria" unei acțiuni critice se sfîrșește odată cu ea.

În ciuda acestei repezi intrări în istorie, criticii buni rămîn totuși mereu actuali. Ne întoarcem întotdeauna la Maiorescu, la Gherea, la Ibrăileanu, la E. Lovinescu, la G. Călinescu, dintr-o necesitate căreia rareori îi căutăm explicația. Dar, dacă o literatură care își uită scriitorii este o literatură fără trup, o literatură care își uită criticii este o literatură fără spirit. Deși timpul supune opera critică unei măcinări lente, prin care ideile se tocesc, banalizîndu-se, ori sînt înlăturate ca greșite, iar limbajul se învechește, timpul va fi și forța sub a cărei acțiune

opera critică se relevă ca permanență. Fiindcă în timp criticii buni (importanți) devin „personalități exemplare"; opera lor este tot mai mult percepută ca un întreg a cărui unitate se dezvăluie tocmai prin eroziunea sub efectul vremii a aspectelor superficiale. În prim-plan trece acum „sistemul"; dacă un critic este judecat de contemporani ca „efemeritate", izolîndu-i-se o idee sau alta, pentru o atitudine precizată, pentru o opinie sau alta, posteritatea îl privește în ansamblu, determinînd sensul general în care s-a desfășurat activitatea lui.

Deși a fost, în nenumărate rînduri, mai ales de către contemporani și de către urmașii imediați, „clasată", fiindu-i adesea recunoscute meritele istorice, dar contestîndu-se în același timp că ar mai putea interesa și altfel decît sub aspect documentar, opera de critic și de teoretician literar a lui C. Dobrogeanu-Gherea nu a încetat totuși pînă astăzi să stîrnească discuții, foarte vii uneori, contradictorii adesea, nu și fecunde întotdeauna. Variată prin direcțiile de manifestare, răspunzînd unor cerințe diverse și adesea strict de moment, evoluînd sensibil în timp, deși ca durată nu se desfășoară decît pe parcursul a ceva mai mult de un deceniu (1885—1897), bizuindu-se pe un sistem, dar nefiind ea însăși sistematică, activitatea critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea nu a fost totuși analizată în detaliu pentru a i se determina liniile directoare, fiind îndeobște receptată prin izolarea unor trăsături care, dacă nu-i sînt străine, nu-i exprimă însă integral spiritul. Există, în cazul lui Gherea, un raport foarte complex și pînă la un punct destul de curios între felul în care urmașii l-au apreciat direct și modul cum, voit sau nu, aceștia au fost, cu toții, înrîuriți de el; constituită din aceste două planuri, divergente nu o singură dată, chiar înfățișarea posterității lui critice este greu de redus la cîteva note dominatoare.

Titu Maiorescu fundamentează, la noi, critica; însă tot el îi și limitează acțiunea: „scade trebuința unei critice generale" — scrie —, adăugînd doar că „nu-i vorbă, aprecierile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mișcare intelectuală" (nu *literară* — n.n.). Gherea, în schimb, pornește de la ideea că, departe de a deveni inutilă pe măsura dezvoltării literaturii, critica se va întări, „critica modernă explicatoare [...] — zice el — ajunge și ea tot mai însemnată". Care anume punct de vedere a fost confirmat de evoluția ulterioară a literaturii și a criticii, se cunoaște prea bine pentru a mai

insista ; important e, acum, să observăm pe ce anume se întemeiază cele două așa de opuse concepții. Pentru Maiorescu, actul critic, în esență, constă în a îndruma spre *ce* anume să se citească ; pentru Gherea, principalul este *cum* să se citească ; el propune, în fond, *un mod de lectură*. Controversa depășește astfel în multe laturi aspectele concrete ale unei obișnuite „polemici". A fost mai puțin o confruntare între două personalități, diferite ca temperament și ca structură intelectuală, diferite și în raport de pozițiile filozofice și ideologice pe care se situau ; analizată în datele imediate, „celebra" polemică dintre Maiorescu și Gherea se vădește a nu fi fost mai mult decît o simplă „ceartă de cuvinte", cum, dealtfel, o și caracterizase, cu o formulă exactă, unul dintre ei ; a fost, în realitate, o confruntare între două moduri de a înțelege literatura, implicit critica, o confruntare între a considera literatura din unghi cultural și a o privi ca realitate specifică. Oricît ar părea un paradox, susținătorul acestei din urmă poziții a fost Gherea : „Considerînd opera artistică un fapt împlinit — afirmă el —, critica o analizează ca atare." Dacă, așadar, Maiorescu *ajunge* la literatură, Gherea *pornește* de la literatură ; subsumată la cel dintîi unei generale lupte pentru adevăr, acțiunea critică devine dincoace independentă, descoperindu-i-se o finalitate raportată la numai obiectul său. Împrejurarea că Gherea n-a făcut, propriu-zis, critică estetică nu poate umbri totuși faptul capital de a fi fost primul critic de la noi pentru care opera literară s-a impus ca o realitate ce urma să fie analizată ca atare. Prin această disociere a literarului de cultural, calea viitoare de evoluție a criticii românești fusese deschisă, și *în acest sens* toți criticii noștri descind, indiferent dacă recunoscut sau nu, din acțiunea lui Gherea și indiscutabil mai puțin din cea maioresciană. Maiorescu se slujise de criteriul estetic pentru a face critică proponderent culturală ; sociologică și deterministă, excesivă și stîngace adeseori, critica lui Gherea era însă literară. Maiorescu îndepărtează nulitățile ; Gherea aduce un fel nou de a înțelege literatura, comentînd chiar opera autorilor consacrați de acțiunea maioresciană. Contemporani în timp, cei doi își succed în ordinea evoluției ideilor critice. Se poate spune astfel că, în fondul activității sale, Gherea se opune mai puțin lui Maiorescu decît îl completează și îl continuă, deși continuitatea are aspectul unei rupturi. Deosebirile dintre ei, într-un plan mai general, reflectă deosebirile firești dintre două trepte de evoluție și este meritul lui Gherea de a fi precizat

acest raport în cunoscutul studiu *Asupra criticei*: „Această critică (culturală — n.n.) a fost şi folositoare şi trebuitoare, şi, prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea şi-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care şi-a format cunoştinţele şi gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturei europene, om cu gust artistic şi cu tact critic, şi-a făcut datoria în înţelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturei. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturei române. [...] Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat şi el, şi cînd unui public îi place Alecsandri, Eminescu, Vlahuţă — scrierile lui Prodănescu et. Comp. stîrnesc rîs obştesc şi, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură Văzînd aceasta, d-l Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol şi, încredinţat că critica şi-a făcut datoria, zice cu o mîndrie foarte la locul ei : «Maurul şi-a făcut datoria, maurul poate să se ducă». Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, şi-a trăit traiul. Dar lipsind critica judecătorească, nu va rămînea nimica în locul ei ? D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică." Revizuind punctul de vedere maiorescian în privinţa destinului criticii, Gherea de fapt îl continuă pe Maiorescu, în ciuda tuturor diferenţelor care îl separă de acesta.

Fiind „întemeietorul «criticei» noastre, în accepţia modernă a metodei analitice şi în punerea unor probleme", cum l-a considerat E. Lovinescu, C. Dobrogeanu-Gherea este totodată şi primul critic de la noi care a folosit deliberat şi făţiş ideile lui Marx şi Engels în discuţiile despre artă şi literatură Modul şi măsura în care a făcut-o sînt în general cunoscute ; se cuvine să ne oprim la cîteva aspecte mai puţin discutate. Există, după cum se ştie, un foarte semnificativ paralelism al primelor manifestări publicistice ale lui Gherea, între planul social-politic şi cel literar Prima lucrare a militantului socialist este *Un răspuns d-lui prim-ministru I C. Brătianu la discursurile lui de la Craiova şi din sala Ateneului în privinţa proprietăţii* (1883), iar criticul îşi începe propriu-zis acţiunea scriind, după ce dăduse cîteva însemnări oarecare, răsunătorul articol *Către d-nul Ma-*

*ioresc*u (ulterior cunoscut sub titlul *Personalitatea și morala în artă*). Gherea nu se mulțumește, așadar, să-și expună pur și simplu ideile ; pentru a le face cunoscute, pentru a le difuza, pentru a le asigura o răspîndire cît mai rapidă și mai largă, adoptă modalitatea polemică, iar „țintele" sînt, cum vedem, alese cu grijă de tactician, astfel încît reputația celor vizați să devină un factor de înlesnire a propagării opiniilor și credințelor sale. Noutatea punctelor de vedere ale lui Gherea despre literatură, spre a ne mărgini la cîmpul nostru de interes, e de necontestat ; însă răsunetul lor, cu adevărat extraordinar, nu este doar efectul acestei noutăți. Din reacțiile contemporanilor apare cu toată limpezimea că forma polemică de expunere și abila alegere a adversarilor au înrîurit considerabil difuziunea ideilor gheriste. Prin intermediul acelorași reacții se poate înregistra transformarea *artei socialiste* în principala problemă literară și estetică a epocii — ceea ce, în fond, dincolo de aspectele concrete ale confruntărilor, echivalează cu un succes, cu succesul real, am putea spune, al acțiunii literare gheriste. În mai puțin de un deceniu, Gherea reușește să aducă în centrul preocupărilor estetice și literare românești o chestiune pînă atunci la noi ca inexistentă, între altele realizînd și o remarcabilă rapidă „sincronizare" cu moderna Europă occidentală În acest sens, întîmpinările unor „neutri" ca Ioan N. Roman sau J. Saint-Pierre sînt edificatoare, ca și răspunsurile „convorbiriștilor". Nu lipsită de interes este poziția lui Raicu Ionescu-Rion, care, deși partizan al lui Gherea, îi face observații polemice dintr-o perspectivă absolutizantă. În genere este de observat că majoritatea opiniilor contra lui Gherea pornesc de la o înțelegere unilaterală a articolelor acestuia ; totodată, Gherea însuși va căuta să-și precizeze susținerile, înlăturînd confuziile și dezvoltînd afirmațiile prea sumare, într-o încercare de a elimina în cît mai mare măsură posibilitățile de a fi înțeles excesiv și impropriu. În delimitările și în revenirile din studiile critice ale anilor 1894—1897, el este mai preocupat de clarificarea ideilor pe care le reprezenta decît de afirmarea lor. Nu este un accident că P. P. Negulescu, de pildă, asimilează teoriile gheriste cu cele ale lui Proudhon din *Du principe de l'art et de sa destination sociale* și-l combate pe acesta din urmă crezînd că lovește cel dintîi : faptul ilustrează în mod vădit existența în epocă a unor confuzii între diferitele accepțiuni ale artei socialiste, printr-o singură denumire înțelegîndu-se lucruri foarte deosebite, tot așa

cum, desemnînd realităţi inconfundabile, *naturalism* şi *realism* păreau sinonime.

2. „Prefer forma polemică pentru că, în condiţiunile actuale în care scriem şi sîntem citiţi, e una din cele mai nimerite pentru expunerea şi răspîndirea adevărurilor literare şi ştiinţifice" : iată o afirmaţie capitală pentru înţelegerea criticii lui C. Dobrogeanu-Gherea şi chiar a întregii lui acţiuni literare. Polemismul este un instrument folosit cu deliberare, o „formă" impusă de anume circumstanţe şi nu o trăsătură organică, expresia unei atitudini protestatare ce-şi caută necontenit obiectul sau chiar îl inventează. Lămuririle date de Gherea însuşi sînt, în această privinţă, lipsite de orice echivoc : „Una din cele mai întrebuinţate forme ale scrierei e desigur forma polemicei. Polemica e şi foarte necesară şi foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scînteia adevărului nu e un cuvînt deşert, ci un mare adevăr. Forma polemicei e una din cele mai nemerite forme literare şi ştiinţifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi şi pentru propagarea în masa publicului a unor adevăruri literare şi ştiinţifice. Alte forme pot să aibă şi chiar au avantajele lor. Aşa, spre exemplu, o expunere largă şi sistematică, o expunere complectă a unei chestiuni într-un op voluminos e desigur preferabilă în multe privinţe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi şi sistematizarea şi putinţa de a fi *complectat*". De o constanţă remarcabilă, caracterul polemic a fost unul dintre elementele care i-au asigurat criticii lui Gherea şi răspîndirea şi impunerea : despre noutatea punctelor de vedere, despre răsunetul şi notorietatea acestei critici nu se poate discuta făcîndu-se abstracţie de spiritul ei fundamental militant şi polemic, de orientarea permanent combativă. Rezultat al unei alegeri (*„prefer* forma polemică..." s.n.), modalitatea polemică sfîrşeşte astfel prin a deveni o trăsătură definitorie. În prefaţa antologiei[1] pe care a întocmit-o, Z. Ornea observă cu pătrundere că în critica lui Gherea : „Temeliilor solid clădite li s-au adăugat mereu noi opinii şi modulări, venite mai ales pe calea clarificărilor şi a preciziunilor formulate în studiile sale polemice. Astfel încît opiniile sale despre conceptul de critică, despre rosturile, utilitatea şi fizionomia sa se constituie

[1] C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, antologie, prefaţă şi tabel cronologic de Z. Ornea, colecţia „Biblioteca pentru toţi", Editura Minerva, 1976.

ca un proces", fiindcă aspectul de „proces" este o consecință a constituirii acestei critici prin intermediul dezbaterii polemice. Există dealtfel o aparentă neconcordanță între caracterul deschis polemic și „luptător" al criticii lui Gherea și firea omului, așa cum poate fi dedusă din corespondență, însemnări memorialistice și din amintirile celor care l-au cunoscut. Blînd, sensibil, delicat, „generos, eminamente filantrop, trăind în bucuriile și durerile celorlalți, vibrînd în marea viață a lumei, ca și cum nervii săi proprii ar fi ieșit peste hotarele lor firești și s-ar fi găsit ramificați în întreaga omenire" (A. Vlahuță), „incapabil de manifestare demagogică" și fiind, prin temperament, „o fericită îmbinare de gînditor realist și de poet visător" (Const. Graur), știind să zîmbească într-un fel uimitor, „cu îngăduință, bunătate, simplicitate, fineță și ușoară ironie care se adresa deopotrivă sie însuși, celui care-i vorbea și deșertăciunii lumii întregi" (Izabela Sadoveanu), neputînd „suporta nici retorica, nici atitudinea umflată", deloc spontan, căci „adeseori, suferea foarte greu chiar discuția contradictorie și se lăsa ușor învins ; acest lucru dintr-o pricină suplimentară : absența scînteierii rapide" (Tudor Arghezi), semnul neîndoielnic al interiorizării, om de o constituție fizică fragilă, Gherea însuși observa că „trăsătura caracteristică" a vieții sale a fost *turul de forță*. Un asemenea *tur de forță* ar putea fi considerat, în planul acțiunii critice, și polemismul, înțeles ca o necesitate determinată de împrejurări. Începînd prin a susține „o critică întemeiată pe alte baze, o critică plină de putere", Gherea o face prin opoziție : „Critica la noi n-are o viață neatîrnată, ea trăiește pe lîngă literatura artistică, din viața acestei literaturi", este „unilaterală", suferă de „exclusivism", este privită după criterii afective (criticii unui autor sînt „împărțiți în oameni buni și răi, în prieteni și dușmani ai autorului"). Diletantismul este respins energic, și Gherea este unul dintre primii apărători ai criticii profesioniste, specializate : „Suntem de asemenea de acord că n-avem încă critici profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvîntului, care să-și facă din critică scopul și ocupația vieții lor întregi." Cînd critica „modernă explicatoare", „științifică" se va impune, se va schimba chiar sensul polemismului : „polemica critică își va schimba caracterul învîrtindu-se pe lîngă chestii generale, științifice și sociale, dar nu pe lîngă chestia titlurilor ce trebuie să dăm artiștilor. Între alte foloase, schimbarea direcției criticei noastre va avea de urmare nimici-

C-da 5631 coala 23

rea spiritului de cumetrii și de cîrdășii literare, și acest rezultat pe cît de însemnat, e tot pe atîta de folositor." Precizare — și anticipare — care ne îngăduie azi să privim într-o lumină mai proprie militantismul criticii lui C. Dobrogeanu-Gherea, militantism atît de străin de „spiritul de cumetrie" și determinat numai de nevoia de a spune „adevărul, tot adevărul în întregul lui..."

3. Acțiunea în plan literar a lui C. Dobrogeanu-Gherea, avînd de la început un apăsat caracter polemic, era natural să fie întîmpinată în același mod ; o acceptare imediată și totală a poziției și a vederilor lui ar fi echivalat, în fond, cu un eșec, fără împotrivire, fără rezistență fiind primite doar ideile comune și judecățile banale.

Am văzut că Gherea, din considerente în parte de ordin tactic, își expune teoriile prin raportare la cea mai ascultată școală critică a epocii, adresîndu-se direct *Către d-nul Maiorescu*, într-un moment (1886) cînd autoritatea șefului „Junimii" fusese consolidată prin cunoscutele rezultate, dar și printr-o activitate ce avea, de acum, și prestigiul unei durate de aproape două decenii. Primele ecouri nu vin însă dinspre „Junimea" Publicat mai întîi în *Liberalul* și apoi tras în broșură, în 1887, „„studiul" lui Ioan N. Roman, deși intitulat... maiorescian *În contra Direcțiunei literare de la „Contemporanul"*, înseamnă mai degrabă o recunoaștere a noutății „direcției d-lui Gherea", încercînd și o primă caracterizare a „opiniilor d-sale". Obiecțiilor făcute de Ioan N. Roman, cam confuze dealtfel, Gherea le răspunde degrabă, satisfăcut parcă de prilejul ce-l avea pentru a-și dezvolta vederile, în articolul *Direcțiunea „Contemporanului"* (în *Studii critice*, reprodus, nu în întregime, sub titlul *Tendenționismul și tezismul în artă).*

De apariția, începînd din 1890, a volumelor de *Studii critice*, ca și de răspîndirea, între timp, a ideilor gheriste și de creșterea influenței criticului socialist în mediile intelectuale credem că se leagă, în primul rînd, ieșirea „junimiștilor" din rezerva, explicată în fel și chip, dar mai ales fantezist, de după „provocarea" lui Gherea din 1886. A-i răspunde imediat ar fi fost totuna cu a-i recunoaște importanța ; dar în 1890 Gherea nu mai era un adversar oarecare, mărunt, obscur, nu mai putea fi ignorat. Scriitorii marcanți ai epocii se îndepărtează de *Convorbiri literare* și sînt, dacă nu socialiști de-a dreptul, cel puțin simpatizanți ai socialiștilor și în orice caz mai apropiați de Gherea decît de Maiorescu. Ideile și personalitatea lui Gherea

preocupă nu doar un cerc restrîns de oameni avînd aceleași convingeri politice. „Gherea — scrie tînărul N. Iorga — e *un înainte-mergător*, unul din oamenii aceia cari, cheltuind mult talent și întrebuințînd muncă stăruitoare, izbutesc să deschidă calea unui nou gen literar". Duiliu Zamfirescu, într-o scrisoare din 1891 către T. Maiorescu, făcînd din depărtare un tur de orizont asupra înnoirilor din țară, menționa existența unor „oameni culți și inteligenți, cum îmi pare că e criticul Gherea" (*Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, 1884—1913. Cu un cuvînt de introducere și însemnări de Emanoil Bucuța, Casa Școalelor, p. 99), pentru ca un an mai tîrziu să revină într-un fel cît se poate de fără echivoc — „Trebuie să știți că criticile lui Gherea, sau mai bine concluziunile criticelor sale nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema, astăzi, e mult mai grea, fiindcă avem a face cu oameni inteligenți și culți, cari pun frumosul în slujba Economiei politice, lucru discutabil, dar după mine fals" (*op. cit.*, p. 112). Caracterul defensiv al răspunsurilor date lui Gherea este de asemenea evident în cronica lui G. I. Bogdan (-Duică) despre primul volum de *Studii critice*: „e lucru întors pe dos ceea ce fac acei care pun pe Gherea alături cu Maiorescu: Gherea face studii sociale, care pot să fie interesante, iar Maiorescu se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice, care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuată a celor mai distinse capete. O critică românească *veche* exista, dar ceea ce unora le place să ia drept critică *nouă* nici nu e critică, ci un fel de *anatomie literară*". Ca și în cazul lui Ioan N. Roman, Gherea nu pierde ocazia de a-și înfățișa din nou teoriile, răspunzînd întîmpinărilor lui G. I. Bogdan în studiul *Asupra criticei metafizice și celei științifice* (1891). Maiorescu însuși intervine. Publicat în numărul festiv care aniversa 25 de ani de existență a *Convorbirilor literare*, articolul său, *Asupra personalității și impersonalității poetului* (cunoscut sub titlul *Contraziceri? Mic studiu de strategie literară*), reduce toată discuția la o simplă neînțelegere terminologică, fiind ridiculizată nepriceperea de către Gherea a unor „expresii care trec peste nivelul conversațiilor de rînd"; dar, printr-o „punere la punct" cîtuși de puțin academică și deloc obișnuită stilului său („las-o mai domol unde nu te pricepi"), Maiorescu își trădează iritarea. Că nici de astă dată, cu toată deplasarea controversei pe un teren ce nu-i era prea favorabil, căci îi lipsea nu doar proprietatea unor termeni

de estetică și de filosofie, ci, uneori, chiar proprietatea limbii culte românești, Gherea nu lasă fără replică „impersonalul" articol maiorescian, este știut, chiar dacă pentru a-și formula poziția în atît de lăturalnicele chestiuni ale „emoțiunilor impersonale" și ale „cuantificării predicatului" i-au trebuit doi ani (*Asupra esteticii metafizice și științifice*, 1894).

Nimic, așadar, nefiresc pînă aici. După 1892—1894 se întîmplă însă un lucru curios. Preluată, vom vedea mai jos în ce condițiuni, de tinerii junimiști, misiunea de a lupta în contra teoriilor critice ale lui Gherea se desfășoară fără a se mai înregistra vreun răspuns din partea acestuia, dacă facem abstracție de un mic pamflet din 1895 (*Critici volintiri*) și de mențiuni pasagere, cum ar fi aceea, depășind, oricum am lua-o, limitele unei dispute intelectuale („d-nii Negulescu, Dragomirescu, Evolceanu, Saint-Pierre, Mehedinți, Antimireanu și alți analfabeți"), din tîrziul articol *Legende* (1897). Atitudinea lui Gherea se schimbă, așadar, într-un fel surprinzător ; dacă pînă acum el nu numai că nu se ferește de a se angaja în polemici, dar le și deșteaptă, făcîndu-și chiar un principiu din expunerea prin controversă („Prefer forma polemică pentru că, în condițiunile actuale în care scriem și suntem citiți, e una din cele mai nemerite pentru expunerea și răspîndirea adevărurilor literare și științifice"), se remarcă deodată o scădere sensibilă a caracterului ofensiv al intervențiilor sale, într-un moment în care își cîștigaseră și autoritate, și prestigiu. Observăm, totodată, că Gherea se plînge frecvent de a nu fi fost înțeles și că eforturile lui tind acum să clarifice, să nuanțeze, să îndepărteze posibile confuzii, în mult mai mare măsură decît să avanseze noi puncte de vedere. „E foarte greu să scrii despre chestiunile estetice. Ele sunt atît de încîlcite, estetica e așa de puțin stabilă ca știință, drumul e atît de riscat și puțin bătut, încît de multe ori te simți singur că șovăiești. Pe cînd în științele exacte ai premergători mari, pe cari îi urmezi, cari te conduc, pe cari te razemi, în estetică de multe ori ești lăsat la propriele tale forțe. Aceste greutăți sunt încă și mai mari cînd e vorba de chestiunile ce privesc estetica sociologică, dacă ne e permis să întrebuințăm acest termen. Astfel sunt : legătura esteticei cu societatea, influența societății și determinarea printr-însa a producțiunilor artistice, influența acestora din urmă asupra societății, chipul cum o anumită societate, un anumit mediu social lucrează asupra artistului și cum lucrează artistul asupra me-

diului social ş.a.m.d. Aici terenul e şi mai riscat, drumul şi mai puţin bătut şi mai des încă eşti lăsat la propriile tale puteri. Aceste greutăţi devin şi mai mari cînd asemenea chestiuni trebuie să le tratezi în articole de revistă" — scrie Gherea *(Polemice*, 1894). A doua parte a articolului din care am extras consideraţiile de mai sus se referă la întîmpinările făcute de Noir (Raicu Ionescu-Rion) în *Evenimentul literar*, care, deşi „un prieten de convingeri", „combate cu mult succes", zice Gherea ironic ; însă este o ironie tristă, înţelegerea deformată a ideilor sale venind din partea unui apropiat. De asemenea piezişă, eronată este şi perspectiva din care P. P. Negulescu şi Mihail Dragomirescu încearcă să pună în discuţie principalele teze gheriste ; mai mult decît de evidenţa denaturării, criticul socialist trebuie să fi fost tulburat de *posibilitatea* de a i se denatura, sub aparenţa celei mai depline obiectivităţi, susţinerile. Dealtfel, nici Mihail Dragomirescu şi nici P. P. Negulescu nu-şi vor revendica deplina iniţiativă a intervenţiilor lor. Patru decenii mai tîrziu, cu prilejul aniversării a 70 de ani de existenţă a revistei *Convorbiri literare*, P. P. Negulescu evocă astfel împrejurările în care a scris primul său articol polemic împotriva lui Gherea : „Gherea publicase, cu un an mai înainte, în *Literatură şi ştiinţă*, revista condusă de Al. Vlahuţă, un articol în care atacase pe Maiorescu, condamnînd cu asprime concepţia lui critică. Maiorescu îi răspunsese în *Convorbiri*, iar Gherea îi dase replica, în aceeaşi revistă în care începuse această polemică. La una din seratele din iarna aceea, vorbindu-se de replica în chestie, Maiorescu a declarat că nu înţelegea să ducă discuţia mai departe. Mie însă mi se păruse că unele din punctele în discuţie mai aveau încă nevoie de unele precizări. Şi fiindcă avusesem această părere, Maiorescu mi-a cerut, iarăşi, să trec la realizare. Am fost silit, din nou, să încep o lucrare la care nu mă gîndisem şi a cărei iniţiativă n-o aveam" *(Convorbiri literare*, număr jubiliar, 1867—1937, anul LXX, nr. 1—5, ianuarie-mai 1937, p. 55). Iată şi amintirile lui Mihail Dragomirescu : „Voiam cu orice preţ să duc înainte mişcarea critică a lui Maiorescu, concretizată în *Critice*, care apăreau acum în a doua ediţiune în trei volume. Însufleţit de această idee, vream să scriu unul sau mai multe articole asupra acestor *Critice*. Între timp însă se ridicase în contra lor *Studiile critice* ale lui Dobrogeanu-Gherea, şi nu puteam să laud pe Maiorescu, decît înlăturînd criticile lui Gherea. De

aceea articolul meu *Criticele d-lui Maiorescu*, apărut în 1893-94 în *Convorbiri literare*, se ocupa nu atît de *Criticele* lui Maiorescu, cît de volumul lui Gherea. Dar cu tot tonul ofensiv al articolului meu, mărturisesc că nu eram pregătit s-o duc pînă la sfîrşit aşa cum începusem şi sunt nevoit să las articolul neisprăvit. În anul şi ceva cît am stat în streinătate, pe lîngă vizita muzeelor, teatrelor şi concertelor de la Paris, Berlin, Dresda, München şi Viena, n-am făcut altceva decît să puric — e cuvîntul potrivit — *Studiile critice* ale lui Gherea şi să le găsesc greşelile şi afirmaţiile pripite" (*Convorbiri literare*, nr. cit., p. 89).

Aproape încetată către 1900, activitatea critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea va fi privită tot mai mult, ca şi aceea a lui Maiorescu dealtfel, din perspectiva istoricizării sale. Receptarea poziţiei lui Gherea de către contemporani se încheie, practic, în jurul acestei date.

4 Schimbarea literaturii presupune şi o schimbare a criticii „Nu se mai produc opere literare, afară de cîteva excepţii de valoare mediocră. Oameni cu un talent real, cari s-au manifestat pe vremuri, nu mai scriu deloc, sau tipăresc lucruri inferioare talentului lor, iar restul [tipăriturilor] e de o nulitate dezolantă. Pe de altă parte, publicul de elită e de o indiferenţă absolută : nu aprobă, nu se revoltă — o indiferenţă care nu a fost atinsă de zeci de ani" —, astfel vede Gherea la 1901 literatura contemporană. Criticul care fusese o personificare a optimismului şi a îndrăznelii de cugetare („Tineretul, doritor de o credinţă, încunjura în atmosfera de descompunere junimistă, de simpatie această ridicare de steag, fie el şi roşu, şi preţuia cu dreptate, după capriciile «distrugerilor» critice cu motive personale, creaţiunea solidă a gînditorului serios care trăia numai pentru urmărirea unor scopuri ideale ce-i erau mai scumpe decît viaţa cu toate bunurile ei" — N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti contemporane*, Editura „Adevărul", 1934, vol. II, p. 4) intrase în noul veac avînd faţa întoarsă către trecut ; chiar dîndu-i dreptate în privinţa „indiferenţei absolute" a publicului, pe care o acuza, nu putem să nu observăm că nu alta este atitudinea lui faţă de literatura pe care o considera de o „nulitate dezolantă". Ca şi Maiorescu, „desfăcut de literatură, într-o mare carieră politică" (N. Iorga, *op. cit.*, p. 14), Gherea rămîne şi el departe de literatura începutului de secol, îndreptîndu-şi forţele către lucrările de ide-

ologie cunoscute (*Neoiobăgia*, 1910; *Socialismul în țările înapoiate*, 1911). Criticul devine o figură vie a istoriei, un ilustru înaintaș în viață; sub alte înfățișări decît cea proprie, acțiunea lui este însă continuată nu numai prin „urmașii" direcți (G. Ibrăileanu, N. Iorga), ci și prin voința de sistem teoretic a fostului său adversar M. Dragomirescu și prin cercetarea literaturii „prin rapoarte la momentul istoric" de către E. Lovinescu.

Pentru noile generații critice, Gherea este reprezentantul unei direcții istorice și din această perspectivă sînt concepute studiile pe care i le consacră E. Lovinescu și G. Ibrăileanu, poate cele mai substanțiale din tot ce s-a scris despre criticul socialist. Remarcabil și mai puțin știut este portretul pe care i-l face lui Gherea, în 1934, N. Iorga: „Într-o formă aspră, cu încetiniri obositoare, de autodidact și de predicator popular, legînd strîns propoziții de analiză socială, deschidea acolo (la *Contemporanul* — n.n.) o carieră strălucită, dar care trebuia să fie fără durată, un nou și foarte ascultat critic. Încă din 1885 el începuse lupta lui. Întreprinde comentarea, inutilă literar, dar cu folos pentru «doctrină», a teatrului, insignifiant, al lui V. G. Morțun (*Ștefan Hudici, Zulnia Hîncu*, 1891), pentru a lua apoi apărarea realismului critic al lui Caragiale în același an 1885" (*Op. cit.*, p. 3—4).

Nu în legătură, desigur, cu „faima doctrinarului socialist" trebuie pusă severa respingere a criticii lui Gherea de către G. Călinescu în capitolul ce i-l consacră în *Istoria literaturii române...* (1941) și nici argumentul folosit de Felix Aderca în cuprinsul monografiei sale din 1947 (*C. Dobrogeanu-Gherea. Viața și opera*, Casa Școalelor) pentru a explica atitudinea marelui critic nu-l credem potrivit, întrucît acesta și-a explicat el însuși poziția (în interviul acordat lui Ion Biberi în volumul *Lumea de mîine*, Ed. Forum, 1945, p. 167—168).

În genere însă, în perioada dintre cele două războaie mondiale, critica lui Gherea este privită mai cu seamă din perspectiva istoriei, recunoscîndu-i-se criticului socialist îndeosebi meritele de întemeietor al criticii analitice (Ibrăileanu, Lovinescu), aptitudinea ideologică (Perpessicius) și verva polemică (G. Călinescu).

5. Dacă înainte de ultimul război mondial Perpessicius făcea observația că în cazul lui Gherea „faima doctrinarului so-

cialist umbreşte defavorabil pe aceea a criticului", ce se întîmplă după 1944 ?

În condiţiile istorice cunoscute, importanţa de ideolog şi de militant a lui C. Dobrogeanu-Gherea este văzută la adevăratele dimensiuni, o dovadă fiind şi retipărirea, în anii 1944—1945, a unora dintre studiile sale social-politice. Activitatea criticului şi a teoreticianului literar este pe larg analizată de către Perpessicius în 1946 (*Revista Fundaţiilor Regale*, anul XIII, serie nouă, nr. 8,, august 1946) ; în anul următor, dezicîndu-se de abruptele sale păreri din 1920 (*O eroare : C. Dobrogeanu-Gherea. O eroare în viaţă. O eroare în literatură. O eroare în politică*, în *Ideea europeană*, nr. 44, 27 iunie — 4 iulie 1920), Felix Aderca scoate o monografie despre viaţa şi opera lui Gherea (*C. Dobrogeanu-Gherea. Viaţa şi opera*, Casa Şcoalelor, 1947).

Dar în cadrul acestei acţiuni de actualizare a criticii lui Gherea, îşi fac apariţia şi o serie de interpretări unilaterale, deformate, exclusiviste — care, de fapt, au dăunat mult preluării corecte, normale a operei criticului socialist. Este într-adevăr surprinzător să constatăm că studiile critice gheriste, aşa de străine în spritul lor de exclusivism şi de intoleranţă, devin pretext pentru aprecieri exclusiviste şi intolerante : Gherea este opus în mod artificial unor mari valori ale culturii româneşti, iar principiile criticii lui, arbitrar înţelese, simplificate pînă la a fi de nerecunoscut. În contrast vădit cu frecvenţa citării şi a invocării numelui lui Gherea stă, însă, faptul incontestabil al retipăririi studiilor lui critice abia în 1957 şi al apariţiei unei culegeri de scrieri social-politice abia în 1968 ! În loc de a se vedea în opera de critic şi de teoretician literar a lui Gherea un moment al evoluţiei criticii naţionale, cu atît mai însemnat cu cît este momentul introducerii şi răspîndirii la noi a ideilor marxiste despre artă şi literatură, s-a încercat în chip arbitrar „transplantarea" celor mai efemere aspecte ale activităţii sale într-un context literar, politic şi social cu desăvîrşire nou. Adăugînd un capitol de note despre activitatea criticului literar studiului său „social-istoric" închinat operei fruntaşului socialist, cercetătorul Damian Hurezeanu arăta că în plan literar receptarea lui Gherea s-a făcut, după cel de al doilea război mondial, „nu pe o spirală a continuităţii, ci în zigzaguri ciudat întretăiate" şi că, „oricum, nu s-a ajuns la o cercetare atentă, multiplă şi lămuritoare, aplecată spre descifrarea atributelor intrinsece şi a sensurilor istorice ale operei

critice a lui Dobrogeanu-Gherea, cercetare care să însemne un punct de referință și să precizeze o perspectivă actuală asupra acestei opere ca moment al dezvoltării vieții literare românești" (Damian Hurezeanu, *C. Dobrogeanu-Gherea*, studiu social-istoric, Editura Politică, București, 1973, p. 396—397). Rămîne, firește, în sarcina unor viitoare exegeze să urmărească și să explice toate acele „zigzaguri ciudat întretăiate".

6. C. Dobrogeanu-Gherea este un personaj fascinant. Omul are o biografie spectaculoasă și o reușită excepțională în planul vieții practice ; acestea sînt însă eclipsate de marele prestigiu pe care și-l cîștigă Gherea ca literat, animator cultural, militant social și ideolog. În toate laturile activității lui spirituale, Gherea a dat rezultate memorabile, cu profunde influențe asupra contemporanilor și cu îndelung ecou în timp. Mișcarea socialistă românească are în persoana lui pe unul dintre cei mai însemnați luptători și teoreticieni ; ca literat, el este socotit drept „întemeietorul «criticei» noastre, în accepția modernă a metodei analitice și în punerea unor probleme"[1] ; în sfîrșit, despre răsunetul acțiunii lui sînt concludente două mărturii : „Acum douăzeci și cinci de ani, ideile, convingerile sociale, sistemul de critică literară a lui Dobrogeanu-Gherea stăpîneau, luminoase, cerul intelectualității românești. [...] Acum un sfert de veac tot tineretul românesc, entuziast și iubitor de idei, era socialist și admirator al lui Dobrogeanu-Gherea... birtașul de la Ploiești"[2] și „Gherea este unul dintre reprezentanții epocei celei noua de atunci, pe care am datat-o 1880—1900, și pe care am numit-o epoca Eminescu. Gherea este atît de mult omul acestei epoce, el corespunde atît de bine aspirațiilor vremii și nevoilor literare ale momentului, încît ajunge glorios în cîțiva ani [...]. Nici un alt scriitor al nostru nu a fost selectat mai cu putere de epoca sa decît Gherea" (G. Ibrăileanu — *C Dobrogeanu*, în *Scriitori români și străini*, Editura pentru literatură, 1968, vol. I, p. 299—311). Niciodată importanța lui Gherea nu a putut fi negată ; admiratorilor și detractorilor, deopotrivă, li s-a impus ca un fapt neîndoielnic. Adversarii cei mai înverșunați ai ideilor sale au fost siliți de acea „impersonală obiectivitate" specifică omului de cultură autentic să-i re-

[1] *E. Lovinescu, T. Maiorescu*, Editura Minerva, 1972, p. 502.
[2] Gala Galaction, *Birtașul Dobrogeanu-Gherea*, în *Opere alese*, E. L., 1961, p. 179—183.

cunoască meritele, și în acest sens cuvintele lui E. Lovinescu sînt revelatorii — „Oricît de mare ar fi disproporția și antagonismul dintre acești doi oameni, e tot atît de neîndoios pe cît e penibil faptul că C. Dobrogeanu-Gherea a luat din mîinile lui Maiorescu torța unei critice pe care o crezuse sfîrșită o dată cu dînsul" (*T. Maiorescu*, cap. cit.). Dincolo de stabilirea unei opoziții ireductibile între Maiorescu și Gherea, defavorabilă în mod vădit celui din urmă, dincolo de vizibila dificultate cu care Lovinescu acceptă pe Gherea ca succesor al olimpianului mentor junimist în evoluția criticii românești, o concluzie se poate trage din însăși această frază : anume, că rolul criticului socialist este, prin specific și proporții, imposibil de contestat.

S-a petrecut însă un fapt în aparență ușor de ocolit: despre Gherea s-a discutat mai mult prin raportare și mult mai puțin s-a încercat un sondaj în substanța propriu-zisă a operei lui. Consecințele sînt surprinzătoare, fiindcă au fost ignorate sau privite superficial tocmai elementele pe care s-a întemeiat prestigiul lui Gherea în epocă și în posteritate. Observația lui Adrian Marino — „în cazul lui Gherea ne aflăm pînă azi, pe unele laturi, în fața unei adevărate «mistificări» *(Gherea și literatura epocii*, în *România literară*, an. III, nr. 19(83), 7 mai 1970) — se referă la această situație paradoxală, fiindcă „asupra contribuției lui Gherea la dezvoltarea criticii literare, în afara aserțiunii că, istoric, el este întemeietorul criticii moderne, interpretarea textelor lui a rămas la nivelul manualelor"[1].

Este adevărat că o afirmație întrucîtva asemănătoare făcuse cîndva Perpessicius („Se petrece cu Gherea un fenomen foarte curios. Deși unul dintre marii animatori literari, de o egală intensitate cu Maiorescu, Gherea nu este acceptat decît în al doilea rînd și, într-un fel oarecare, în surdină. Faima doctrinarului socialist umbrește defavorabil pe aceea a criticului..."[2]), dar cu multă vreme în urmă, înainte de al doilea război mondial. Ceea ce și explică punerea accentului nu pe *cunoașterea* lui Gherea, ci pe *recunoașterea* lui.

Au trecut ani de atunci ; lui Gherea i s-a recunoscut locul cuvenit ; scrierile lui critice au fost de multe ori tipărite, în

---

[1] C. Stănescu, *Poeți și critici*, Editura Eminescu, 1972, p. 163.
[2] *Dictando divers*, F.R.P.L.A., 1940, p. 117.

ediții acceptabile, deși una completă încă lipsește ; în volume și în publicații i s-au consacrat numeroase articole și studii ; dar criticul literar Gherea *singur* nu a făcut obiectul nici unei cercetări. Iată un fapt semnificativ : s-a acordat întotdeauna atenție stabilirii relațiilor dintre Gherea și Maiorescu, dintre Gherea și spiritul epocii, dintre Gherea și literatura contemporană lui, dintre Gherea și ideile actuale, dar nu s-a încercat și o examinare a ceea ce constituie spațiul caracteristic al criticii lui (această obiecție privește și monografia lui George Ivașcu, *C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Albatros, 1972, de fapt o reluare a studiului introductiv la ediția de *Studii critice*, Editura pentru literatură, 1967, unde sînt analizate cu precădere — și cu minuțiozitate — seriile de raporturi amintite mai sus). Încît imaginea „întemeietorului" a rămas neschimbată, în liniile esențiale, față de aceea consacrată încă din timpul vieții lui. Imagine sumară în mod inevitabil, rezumată de obicei prin reproducerea — ilustrînd atitudini și înțelegeri extrem de diferite — a celor patru întrebări în care, așa cum spusese cîndva, „se concentrează lucrarea criticului". Chestionarul este știut : „de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră". Nu este greu de observat că trei din cele patru întrebări se referă la cauzele și efectele operei literare și numai una singură i se adresează în mod expres („prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră"), lucru absolut uimitor dacă ținem seama că principala noutate a criticii lui Gherea a fost considerarea operei ca un „fapt împlinit", ca „un product", pe care critica este datoare să-l analizeze ca unitate autonomă, „ca atare". Reputația lui Gherea vine în mare parte, dacă nu chiar în întregime, din susținerea pătimașă a „tendinței", morală și socială, dar judecîndu-l numai prin prisma celor patru întrebări se remarcă limitarea examenului critic la simpla cercetare a mijloacelor, deci la aspectul tehnic, stilistic într-un sens îngust ; cu alte cuvinte, Gherea putea să admită o formă deosebită de fond, separînd mecanic ideile de expresie. Mutarea centrului vital al criticii în afara universului operei sale, de asemenea, evidentă : în primul rînd criticul ar trebui să stabilească proveniența operei („de unde vine"), apoi efectul pe care îl produce, „influența", căreia i se acordă, misterios și nejustificat, privilegiul de a figura în două (din pa-

tru ! ! !) întrebări, şi nu valoarea artistică. Critica se transformă, aşadar, într-un demers precumpănitor sociologic, pentru care opera devine un simplu pretext. Iar aşa de proeminentul rol atribuit „influenţei" nu înseamnă, în fond, un criteriu restrictiv şi nepăsător de valoare artistică ? Iată un foarte serios motiv pentru a-l socoti pe Gherea numai un „pionier", avînd o importanţă exclusiv istorică. De aici şi pînă la a vedea în C. Dobrogeanu-Gherea un critic interesat de condiţionarea socială a creaţiei literare, dar pe care a văzut-o mecanic, numai sub unghiul determinărilor exterioare, nu este prea mare distanţă.

Dar Gherea însuşi a protestat deschis împotriva unei astfel de „interpretări" a susţinerilor lui, nu fără scepticism totuşi, prevăzînd parcă lungul şir al deformărilor, într-un articol nu degeaba intitulat *Legende* (apărut în *Lumea nouă*, an IV, 1897, 4 noiembrie ; reprodus în *Studii critice*, vol. IV, 1925 şi în *Studii critice*, vol. II, 1956) : „Sunt acuma vreo zece ani, în cele dintîi ale mele studii critice am susţinut următoarea teză : prima condiţie a creării unei opere artistice e talentul, geniul artistic. Şi opera de artă va fi cu atît mai mare, cu cît talentul va fi mai mare. Puterea moralizatoare a unei opere de artă, înălţimea ei morală şi socială atîrnă de înălţimea morală şi socială a artistului, de înălţimea morală a ideilor lui sociale. Cu alte cuvinte, mărimea operei artistice atîrnă de mărimea talentului artistului ; iar înălţimea morală şi ideală a operei, de înălţimea morală şi ideală a artistului. Dar s-au găsit cîţiva tineri cari au vroit să mă combată cu orice preţ [...] tinerii au alergat la următorul meşteşug : întreaga parte a scrierilor mele, unde e vorba de talent artistic, s-au făcut că nici n-au văzut-o, au trecut-o cu vederea, au tăcut despre dînsa şi pe urmă au *combătut* cam în modul următor: «Va să zică, pentru d. Gherea, mărimea unei opere artistice atîrnă numai de înălţimea morală şi ideală a artistului, ceea ce în limba d-sale înseamnă idealuri socialiste. Deci, adevărat artist e numai acela care e socialist, deci pentru Gherea talentul *nu* e necesar, e destul să aibă omul idealuri sociale ca să fie artist. D. Gherea deci, sub cuvînt de critică artistică, falşificînd adevărul, vrea să introducă în mod fraudulos ideile socialiste» ş.a.m.d. Această broscărie literară s-a prins, s-au găsit alţi tineri cari au luat în seamă această *combatere* şi au popularizat-o. [...] şi astfel legenda s-a creat, trăieşte şi probabil că va trăi. Şi degeaba, în toate articolele,

timp de cîţiva ani, am dat iarăşi lămuririle necesare ; degeaba e chiar faptul brutal că din patru studii mai mari pe cari le-am scris, e unul asupra lui Eminescu, care era conservator, altul asupra lui Caragiale, care... să-i zicem conservator ; în sfîrşit, Coşbuc şi Vlahuţă nu se ocupă de politică, şi în orice caz, socialişti nu-s".

Să ne întrebăm : indiferent de oscilaţiile de apreciere, s-au produs oare modificări revelatorii în imaginea căreia Gherea însuşi nu-i recunoaşte autenticitatea ? Să ne aducem aminte cuvintele lui Perpessicius — „faima doctrinarului socialist umbreşte defavorabil pe aceea a criticului". Critic literar fiind, Gherea a fost însă judecat sistematic aproape exclusiv prin intermediul activităţii de ideolog şi militant socialist. În loc să se urmărească felul în care principiile marxiste au dat o culoare unică studiilor sale critice — fiindcă Gherea este unul dintre primii critici marxişti europeni, şi mai mult decît atît : unul dintre cei mai însemnaţi, comparaţia cu Paul Lafargue sau Franz Mehring fiind într-un anumit sens fără rost, dată fiind greutatea de a-i socoti pe aceştia drept critici literari, nu altul fiind cazul lui Plehanov —, s-a recurs la o izolare a ideilor marxiste, care au fost desprinse din inextricabila ţesătură şi privite ca nişte descoperiri arheologice, adică în absenţa unor tentative de a descrie şi interpreta *sistemul* criticii gheriste.

O dovadă elocventă în acest sens este lipsa de atenţie reală cu care a fost citit. Iată un exemplu edificator : înainte de a formula în *Asupra criticei* cunoscutele „patru întrebări", Gherea le-a dezvoltat şi nuanţat, întorcîndu-le în prealabil pe toate feţele. Nu fără oarecare uimire se poate observa că în partea corespunzătoare celei de a treia întrebări („cît de sigură şi vastă va fi acea influenţă") el se referă de fapt nu la „influenţă", ci la... „creaţiunea artistică" ! Ceea ce schimbă radical lucrurile şi ne face să presupunem că apariţia cuvîntului „influenţă" în exprimarea succintă, concluzivă, se datoreşte unei regretabile scăpări — dacă nu cumva unei banale erori tipografice. Pasajul respectiv nu lasă loc pentru nici o îndoială : „Acuma să vedem : cît de mare e această forţă (e vorba de operă ca „forţă socială" — n.n.) ; simţămintele ce ne va sugera, cît de puternic vor fi sugerate ; dacă ea ne cheamă la un anumit ideal, cît de puternică e această chemare ; dacă sugerează anumite concepţii filozofice ori sociale, cît de tari sînt aceste con-

cepții și cît de puternic vor fi sugerate? Într-un cuvînt criticul se întreabă : *cît de mare, cît de vastă e creațiunea artistului?*" (s.n.). Peste nici măcar o pagină, Gherea modifică enigmatic întrebarea, prin simpla substituire a unui cuvînt, propunînd în acest fel o altă întrebare decît cea pe care o analizase anterior : „cît de sigură și vastă va fi acea influență" ; simpla înregistrare a acestei bizare prefaceri ar fi fost suficientă pentru, cel puțin, impunerea unei minime rezerve în preluarea ca mod vital pentru critica lui Gherea a celor „patru întrebări" ! La urma urmelor, „cît de sigură și vastă va fi acea influență" este o întrebare lipsită de sens și introdusă fără logică în contextul arătat ; în vreme ce „cît de mare, cît de vastă este creațiunea artistului" — formulare dispărută, pierdută pe drum, transformă substanțial imaginea despre concepția critică a lui Gherea ; în felul acesta, judecata de valoare își găsește locul, iar trecerea la examinarea „mijloacelor" devine firească și nu mai pare aberantă prin bruschețe.

Că Gherea nu era — și nici nu putea fi ! — indiferent față de judecata de valoare artistică (deoarece, în această situație, ar mai putea fi socotit critic literar ?), stă mărturie încă un important pasaj din *Asupra criticei.* După ce proclamase, într-un impuls mai mult reformator decît polemic, „critica modernă explicatoare" și „științifică", el adaugă : „tactul și talentul criticului, inspirația, îl ajută minunat ; deci intuiția joacă un rol cumpănitor în critica estetică. Gustul literar, cultura literară, adică studierea operelor mari din literaturile celor mai înaintate nații, în sfîrșit, intuiția artistică, iată însușiri neapărat cerute *pentru a judeca valoarea artistică a operelor, pentru a judeca dacă o operă literară e însemnată, e genială*" (s.n.).

Talent, gust literar, cultură, intuiție, inspirație chiar — nimic nu lipsește din tabla calităților ce sînt astăzi considerate necesare unui critic „pentru a judeca valoarea artistică a operelor" !

În *Materialismul economic și literatura,* alarmat parcă de felul excesiv și limitat în care era, încă de pe atunci, înțeles și „continuat" — în realitate în răspăr cu adevăratele lui idei ! — Gherea precizează diferitele nivele ale creației literare asupra cărora trebuie să-și îndrepte atenția criticul care „vrea să studieze literatura din punctul de vedere al materialismului economic" în chipul următor : „Mai întîi e partea estetică în general, care face parte din domeniul psihologiei generale, pe urmă

partea atît de importantă personală, specială fiecărui artist, și, în sfîrșit, partea socială, care mai ales e în legătură cauzală cu mediul economic al societății. [...] După aceasta trebuie de arătat cum și în ce fel și în ce mod aceste elemente literare sunt influențate de mediul economic". Curios, pentru Gherea partea cea mai dificilă este aceasta din urmă, pentru care „se cer nu numai cunoștințe aprofundate istorice, economice și literare, nu numai o putere de analiză, dar negreșit și o intuiție artistică, fără de care cele mai multe cunoștințe nu vor fi de ajuns". Fiindcă factorii economici nu sînt fără ecou în artă ; dar arta nu se poate explica în întregime prin determinări unilaterale și mecanice, sociologice, sau economice, fără riscul unor grave deformări. Pericol pe care Gherea l-a întrevăzut : „Din nenorocire, mulți chiar din adepții teoriei în chestie nu-și dau deloc seamă de aceste greutăți și cred că au rezolvit în fond orice chestie literară numai prin farmecul *materialismului economic*, pe care ei îl prefac într-o formulă moartă ; pentru ei, materialismul economic e un fel de iarba fierului, prin care se poate deschide, fără nici o muncă, toate ușile tainice ale științelor sociale. Pentru ei, fiecare manifestare literară dintr-o anumită țară și epocă e așa pentru că structura economică e așa, și atîta tot — ce atîta bătaie de cap !" Din pricina acestor exagerări, o teorie potențial fertilă se poate preface într-un obstacol : „Această teorie atît de roditoare, dacă e înțeleasă ca o metodă de cercetare, e stearpă dacă e luată drept dogmă, în acest din urmă caz ea adoarme spiritul de cercetare în loc de a-l stimula". Iată de ce „adepții materialismului economic nu trebuie să-l înțeleagă ca o dogmă, căci potrivnicii lui nu trebuie să acuze teoria pentru greșelile și neabilitatea adepților ei". Tulburătoare cuvinte ! Și totuși, de cîte ori nu a fost invocat Gherea pentru a se justifica grosolanele „interpretări" trivializatoare, cărora el însuși a fost supus nu o singură dată ?

Însă *integral*, concepția critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea nu o găsim nici aici formulată, ci în *D. Panu asupra criticei și literaturii*, unul dintre ultimele sale texte critice și totodată cel mai important ; căci parțială și falsificată în același timp, imaginea unui Gherea — promotor al unei critici sociologizante, cu aspect unilateral, este extrasă într-o măsură decisivă din primele lui studii. Titluri precum *Personalitatea și morala în artă*, *Cauza pesimismului în literatură și viață*, *Tendențiosmul și tezismul în artă*, *Idealurile sociale și arta*, *Artiștii-cetățeni* sînt

atît de cunoscute încît, prin excesiva invocare, celelalte au fost inevitabil eclipsate. S-a trecut cu prea mare uşurinţă peste specificul activităţii literare a lui C. Dobrogeanu-Gherea. Este o diferenţă fundamentală între Gherea şi Maiorescu : dacă ultimul era complet format în momentul debutului, păstrîndu-şi neschimbată imaginea pe tot parcursul activităţii critice, arătînd mereu aceeaşi faţă, Gherea a evoluat sensibil ; între primele lui articole şi cele de la sfîrşitul traiectoriei literare există deosebiri care depăşesc în modul cel mai evident ideea de „amendamente" (George Ivaşcu) sau de „mutaţii" (Ion Vitner). Ibrăileanu a sesizat acest proces, în termeni oarecum schematici, dar nu mai puţin sugestivi : „Cronologiceşte, Gherea nu este un scriitor egal sie însuşi. În cariera sa literară se observă o evoluţie progresivă. Gherea a învăţat toată viaţa. Bagajul său ştiinţific este mult mai mare la sfîrşitul activităţii sale literare decît la început, cînd era oarecum sumar. [...] Un alt progres îl face Gherea în comprehensiune. Concepţia sa devine mai largă. [...] În sfîrşit, observăm şi un progres în talent ceea ce dealtmintrelea e în natura lucrurilor. Analiza devine mai pătrunzătoare, critica mai ascuţită şi forma mai literară. Iar progresul în limbă e remarcabil." Ibrăileanu face şi o comparaţie cu Maiorescu, sub acest aspect, al „evoluţiei progresive". Traiectoria literară a lui Gherea interesează şi datorită cursului ascendent pe care l-a avut acţiunea sa critică ; definitorie, această evoluţie anticipează în acelaşi timp cunoscutele „revizuiri" lovinesciene. Dar semnalarea lui Ibrăileanu a rămas fără ecou şi, în contra logicii, studiile critice gheriste cele mai des citate au fost cele de debut. Cînd critica are a se ocupa de un scriitor, nu ignoră, desigur, laturile slabe ale activităţii lui ; dar scoate în primul plan scrierile cele mai înalte, pe care le socoteşte drept etalon. Ce-ar fi ca Rebreanu să fie judecat după începuturile sale mediocre, iar *Ion*, *Răscoala*, *Pădurea Spînzuraţilor* să fie privite ca „mutaţii" ori ca „amendamente" ? ! Cine, vorbind despre Lovinescu, aşează în centrul discuţiei *Paşi pe nisip* şi trimite la periferie *Istoria literaturii române contemporane*, *Istoria civilizaţiei româneşti*, ciclul junimist şi *Memoriile* ?

Gherea a fost redus la cîteva imagini parţiale ; nu inexacte, dar devenite inexacte prin extinderea asupra întregului. Gherea — „criticul de la *Contemporanul*" ; Gherea — profetul artei cu tendinţă ; Gherea ca dezvăluitor al tarelor societăţii contempo-

rane lui — iată cîteva formule curente pentru caracterizarea lui Gherea, pe cît de curente, pe atît de simplificatoare și sărace.

Critica literară, în accepția lui Gherea, nu se sfîrșește cu încadrarea operei într-un cîmp anumit de relații exterioare: urmează o a doua treaptă, abia aceasta specifică, anume interpretarea, înțeleasă într-un fel absolut surprinzător pentru noi: ca *re-creare a operei!* Ceea ce astăzi se cheamă, pretențios, „critică creatoare", a fost descrisă de Gherea în coordonatele ei fundamentale și denumită simplu: critică literară. Dar să-i dăm cuvîntul: „Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice — și prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte critica studiază opera literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică, care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintîi; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei și artei în același timp. [...] Am vorbit adesea despre această parte științifică a criticei, și pentru ce-ar mai fi de zis nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice. Din punctul acesta de vedere, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (o definiție nici mai bună, nici mai rea decît alta), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului. [...] Cu toții putem admira o creațiune poetică; dar numai criticul o simte așa de puternic și așa de clar, o pricepe așa de profund, în înseși izvoarele ei, încît pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic, ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens *estetic*, deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sunt atîtea alte genuri literare deosebite în poetică: genul liric, dramatic, epic."

Este cît se poate de limpede că pentru Gherea critica nu înseamnă izolarea artificială a „tendinței" prin extragerea ei în stare pură din corpul operei. Observațiile asupra operei făcute din alte unghiuri decît cel estetic nu pot și nu trebuie să

C-da 5631 coala 24

intervină în stabilirea valorii ei artistice ; fiindcă o creaţie artistică poate fi cercetată şi din alte puncte de vedere decît cel estetic ; dar numai prin recunoaşterea supremaţiei specificului, prin subordonarea tuturor investigaţiilor criteriului estetic se defineşte critica literară. Între valoarea unei lucrări şi caracterul ei în funcţie de aspectul sub care e analizată — psihologic, sociologic, etnografic, filozofic, istoric etc. — Gherea face o distincţie netă, „valoarea ei artistică, după cum e valoarea oricărei creaţiuni artistice, depinde în primul rînd de talentul artiştilor. Noi vorbim numai de *caracterul* acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei artistică." Un filozof, un sociolog, un psiholog, un etnograf, un istoric pot cerceta, din unghiul specific disciplinelor lor, o creaţie artistică, dar ei nu vor deveni, prin aceasta, critici literari. Fiindcă în persoana criticului îşi dau întîlnire multiple însuşiri : „criticul trebuie să aibă şi calităţi sintetice şi analitice dezvoltate ; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza ştiinţifică, şi vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice." S-a spus de nenumărate ori că Gherea atribuia analizei estetice un rol secund, punînd pe primul plan examinarea operei sub raportul ideilor, din care deduce „atitudinea autorului, în funcţie de care determină, mecanic, şi valoarea operei"[1]. Spunînd că unui critic îi este necesară „vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza ştiinţifică" — prin care înţelegea şi cercetarea ideilor autorului —, Gherea o subsuma capacităţii lui de a reconstitui un univers distinct prin „vederea sintetică a totalului", valoarea fiind, am văzut, dependentă nu de atitudinea autorului, ci de forţa talentului său. O precizare se impune : Gherea nu despărţea mecanic nici „partea ştiinţifică" de cea „estetică", aşa cum s-ar putea obiecta, ci le vedea ca elemente componente ale unui ansamblu armonios, indestructibil ; „opera critică întruneşte într-o armonie superioară şi spontaneitatea artistică, şi reflexivitatea ştiinţifică, ea ne face în acelaşi timp să simţim frumosul şi să-l pricepem", este artă şi ştiinţă în acelaşi timp.

Însă legenda durează — „ai crede că ceea ce cer eu criticei e să afle numai cum a fost artistul şi cum a fost societatea care l-a influenţat", notează Gherea undeva.

---

[1] Eugen Simion : *De la T. Maiorescu la G. Călinescu, Antologia criticilor români*, Ed. Eminescu, 1971, vol. I, p. XVI.

Meritul lui Gherea nu stă însă doar în stabilirea unui concept de critică valabil şi astăzi ; întrebările pe care şi le pune asupra raporturilor dintre critică şi literatură, dintre critici şi literaţi, dintre obiectivitatea şi subiectivitatea criticului, dintre literatură şi critica de direcţie, asupra personalităţii criticului ori despre unele procedee nefaste, sînt aceleaşi cu ale noastre. Într-un fel sau altul, Gherea a reflectat asupra tuturor problemelor care sînt azi prilej de discuţii în critică ; şi chiar dacă soluţiile pe care le dă, rezultatele la care ajunge el ni se par insuficiente, temele sale de meditaţie sînt şi astăzi actuale ; parcurgîndu-le, ne regăsim de multe ori preocupările.

Criticul, arată Gherea, nu este pasiv în faţa operei, el nu este o oglindă reflectîndu-i neutru imaginea, ci „trebuie să aibă idealul său literar şi artistic şi acest ideal poate să fie deosebit de idealul artistului". O aceeaşi creaţie poate să fie receptată, de aceea, în chipuri diferite, în funcţie de critici, „o operă de artă nu poate să placă *necondiţionat*, să placă tuturor fără nici o rezervă" La urma urmelor, o critică absolut obiectivă nici nu este cu putinţă, „critica absolut obiectivă [...], eu o socotesc imposibilă". Totuşi, erorile pot fi uneori fertile, „observaţiile şi rezervele criticei, cînd sunt făcute conştiincios (nu pentru a necăji înadins pe scriitor, dacă ai vreo ciudă personală împotriva lui) şi nu-s prostii, folosesc nu numai cînd sunt bune, ci şi cînd sunt greşite." Diversitatea de opinii în legătură cu opera unui autor nu numai că nu i se părea un scandal lui Gherea — şi azi se mai aud voci care protestează împotriva deosebirilor de vederi, ca şi cum toţi criticii ar trebui să ajungă, obligatoriu, la acelaşi rezultat ori să se supună majorităţii ! —, dar el nu găsea lipsite de virtuţi nici judecăţile eronate, „cînd sunt făcute conştiincios şi nu-s prostii !" Dealtfel, în persoana lui Gherea exclusivismul şi-a avut cel dintîi duşman declarat din critica noastră, fiindcă „puterea prea mare în literatură, ca şi în politică, e stricătoare", susţine într-o formulare memorabilă acest partizan al democratismului literar. Gherea se entuziasma „de ce spirit relativist eminamente ştiinţific e însufleţită" critica occidentală a vremii şi cita pe Taine în legătură cu Balzac pentru a dovedi că poţi elogia pe un autor fără a-i trece cu vederea scăderile. El nu uită că literatura română se găseşte la începuturi — „ni se va zice, poate, că în străinătate asprimea criticei e la locul ei ; dar că la noi, unde literatura e aşa de săracă, critica ar trebui să fie mai îngăduitoare !" —, dar sub

protecția nevoii de încurajare înflorește, în deplină libertate, tocmai exclusivismul : „Dar exclusivismul ce domnește azi e departe ca cerul de pământ de îngăduința cerută, e chiar tăgăduirea desăvîrșită a oricărei îngăduiri, pentru că pe unii îi laudă numai, pe alții îi ocărăște numai".

Existența firească a unor deosebiri de ideal literar sau de altă natură între critic și autor nu-l poate determina pe cel dintîi să nege valoarea celuilalt ori să încerce a-i suprima creația. „Între alte îndatoriri ale criticei, și chiar una din cele mai de frunte, este analiza acestui șir de credințe și de sentimente și critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică. E lucru de la sine înțeles că prin constatarea unei anumite credințe ori a unui anumit sentiment ce nu corespunde cu idealul criticului, nu vrea să zică nici că desființăm poetul, nici că suntem împotriva lui, nici că nu poate fi publicată creațiunea artistică în revista în care scrie criticul, în revista al cărei ideal e exprimat de către critic." Nu interdicțiile, constrîngerile, măsurile administrative caracterizează, așadar, o critică de direcție. Propunea oare Gherea o „critică normativă"[1], așa cum de atîtea ori s-a spus ? Este, în viziunea gheristă, critica un corp de norme, de restricții cărora artistul este obligat să se conformeze pentru a fi acceptat ? Nicidecum ; nu numai că respectarea canoanelor critice nu este obligatorie, dar „un adevărat artist nu se conduce după regulile stabilite de critic", afirmă Dobrogeanu-Gherea.

Lucrarea critică, susține el, este expresia personalității criticului. „În opera critică se răsfrînge și se exprimă personalitatea criticului cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală și intelectuală". Paginile lui Sainte-Beuve, „unul din cei mai mari critici ai lumii", spune Gherea, „trăiesc și vor trăi pentru că în ele se răsfrînge și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși". Din acest motiv, critica nu poate fi practicată de oricine, nu este la îndemîna oricui, ci este determinată de vocație — „criticul, ca și poetul, se naște, nu se face". Iată de ce critica literară va avea „o valoare proprie, independentă". Dobrogeanu-Gherea indica un mod de a înțelege critica uimitor de apropiat de cel actual, dar beneficiar al acestei înțelegeri el însuși nu a fost decît parțial, întocmin-

[1] Eugen Simion, *op. cit.*, p. XV.

du-i-se, în schimb, nenumărate şi incomplete repertorii de idei şi judecăţi.

Remarcabile sînt opiniile lui Gherea asupr unor manifestări ce introduc în literatură procedee şi modalităţi de apreciere incompatibile cu arta, creîndu-se astfel posibilitatea apariţiei unor confuzii nedorite, dacă nu chiar nocive, opinii expuse tot în *D. Panu asupra criticei şi literaturii*. Întîia nemulţumire a lui Gherea vine din generalitatea învinuirilor care se aduc în mod obişnuit criticii ; dar critica nu este o acţiune colectivă, ci trăieşte prin individualităţi, de unde insuficienţa şi inadecvarea aprecierilor globale, fără nominalizări : „Autorul vorbeşte despre literaţi, despre critică, de criticul care protejează pe Vlahuţă şi care n-a scris despre Delavrancea ş.a.m.d. Dar nu ni se spune cine sînt literaţii, cine e *critica* misterioasă. În felul acesta — zice Gherea ironic — se excită curiozitatea publicului ; iar curiozitatea e şi ea unul din principiile plăcerii estetice." Critica nu este o corporaţie ai cărei membri sînt, prin statut, solidari ; în ultimă instanţă, vorbim despre *critici* şi nu despre *critică*. Pe urmă, bizar i se pare lui Gherea faptul că Panu „introduce dialectul juridic şi administrativ şi în literatură", iar „această îmbogăţire (a «vocabularului literar» — n.n.) e primejdioasă, deoarece te ispiteşte să confunzi două lumi atît de diferite : lumea politico-administrativă şi lumea artei". Utilizarea limbajului de sursă anestetică este semnul unor imixtiuni periculoase pentru fiinţa artei : „d. Panu n-a evitat acest pericol. Astfel d-sa găseşte *vină* criticei nu pentru ceea ce a scris, ci pentru că n-a scris despre anume chestie : literatura trecutului. În lumea politică aşa e : un guvern e responsabil nu numai pentru aceea ce a făcut, dar şi pentru ceea ce trebuia să facă şi n-a făcut ; dar în lumea artei lucrurile se schimbă. Un poet, romancier, critic, după ce şi-a plătit toate contribuţiile către stat şi comună, nu mai are altă obligaţie şi scrie cît poate şi cît vrea "

O altă acuzaţie adusă de George Panu literaturii contemporane este ignorarea scriitorilor din trecut şi glorificarea nejustificată a celor în viaţă, explicaţia acestei situaţii fiind, după el, existenţa unor *coterii* literare. După ce argumentează, convingător, imposibilitatea de a se imita, de a se lua drept model creaţia predecesorilor („Literatura fiecărei epoci exprimă deci modul de a gîndi şi a simţi al acelei epoci [...]. Dar, genială sau slabă, literatura fiecărei epoci exprimă şi trebuie să exprime modul de a

vieţui, de a gîndi, de a simţi al epocei corespunzătoare — şi în definitiv fiecare epocă are literatura pe care o merită, pe care trebuie să o aibă. Dar, slabă sau nu, literaţii unei epoci ulterioare nu pot să înceapă să imiteze literatura unei epoci trecute [...], pentru că ei trebuie şi nu pot decît să exprime viaţa epocii lor, *modul ei* de a gîndi şi simţi" (s.n.), Gherea face o extrem de fină observaţie asupra întîmpinării lui Panu privind *coteriile* literare datorită cărora s-ar fi amplificat dezinteresul pentru scriitorii care nu mai sînt în viaţă : „Dealtmintrelea, ce e drept e drept, spiritul de gaşcă a ajuns la noi aşa de departe, încît un literat român, cînd nu parvine să facă o gaşcă literară cu literaţi în viaţă, o face cu cei morţi".

„Romanul bate la uşa literaturii române", afirmă Gherea în acelaşi articol, anticipînd pe Ralea în stabilirea unei strînse legături între formele moderne de viaţă şi înflorirea romanului, fiindcă „pentru exprimarea acestei vieţi atît de bogate a omului modern, s-a creat şi a luat o mare dezvoltare un alt gen literar, superior : romanul" Tot în *D. Panu asupra criticei şi literaturii* este conţinută, în germene, dar suficient de explicit pentru a nu fi loc de îndoială, teoria lovinesciană a sincronismului în cunoaşterea şi chiar imitarea literaturilor „de azi ale popoarelor civilizate". Gherea vedea soluţia unei evoluţii superioare a literaturii române, fertila deschidere către orizontul literar european fiind, în fond, cerută de însăşi dezvoltarea socială a ţării. „Noi ne inspirăm de la Europa occidentală în politică, în economie, în ştiinţă, în moravuri ; trebuie deci, natural, să ne inspirăm tot de acolo şi în literatură, care e un reflex al celorlalte manifestări." Fără a ignora că, spre deosebire de ştiinţă, arta poartă pecetea unei anume spiritualităţi („o ştiinţă naţională nu poate exista, o artă naţională, da"), Gherea insistă asupra rolului pe care îl deţine, în condiţiile societăţii moderne, circulaţia intensă a valorilor („influenţa reciprocă a scriitorilor şi a literaturilor străine e enormă şi uneori se manifestează aproape fantastic"), indicînd ca sigură şi necesară cale de împrospătare, de modernizare a literaturii noastre, ieşirea dintr-o izolare provincială, depăşirea unor bariere restrictive, asimilarea unor modele din culturile avansate : „În literatura internaţională modernă, în acest imens laboratoriu unde sentimentele, ideile omenirii de azi iau corp şi suflet în creaţii artistice, acolo trebuie să caute literaţii noştri — poeţi, prozatori, critici — modele de imitat (pe cît poate fi vorba de imitare în

artă), acolo e un izvor imens, nesecat, acolo e și remediul împotriva «uniformității ideațiunii», lipsei de variație în exprimarea sentimentelor ș.a.m.d."

Sînt și alte idei mai mult „creatoare" decît „științifice". Gherea pretinde criticului vocație, har, „unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut, ca și artistului" Capacitatea de emoție are un rol hotărîtor, fiindcă „nu e oare unul din cele mai sigure criterii ale artei puterea de a emoționa ?" ; cunoașterea *„legilor artei*, așa de puține și nesigure cum sunt" este, desigur, necesară, însă „toate aceste cunoștinți luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere a versificării și poeticei nu poate face pe un poet". Pe lîngă facultatea de a recepta într-un chip deosebit opera („numai criticul o simte așa de puternic și așa de clar"), criticul are puterea de a o reînvia, „prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică". Personalitatea criticului trece astfel în prim plan, „o operă de artă critică e cu atît mai superioară cu cît exprimă mai clar, mai bine, întreaga personalitate critică a criticului". Se înțelege că un critic nu se poate verifica decît exercitîndu-se asupra unor creații de întîia mărime, „critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalități artistice".

Care sînt scriitorii pe care i-a comentat pe larg Dobrogeanu-Gherea ? Eminescu, Caragiale, Coșbuc, Vlahuță, și dintre străini, Leconte de Lisle. Într-o literatură săracă în valori, critica nu poate străluci : „pentru prosperarea criticei se cere, încă mai mult decît pentru poezie, o atmosferă de entuziasm ; pentru prosperarea criticei e nevoie și de existența unor însemnate producțiuni artistice. O critică în sensul modern al cuvîntului poate să fie făcută numai scriitorilor cari în epoca lor și-au manifestat întreaga personalitate artistică. Avem noi multe opere de aceste ?" Evident, avînd a descoperi un univers particular, „romancierii de azi și criticii au același scop", zice Gherea.

Întrebările pe care și le pune Gherea diferă rareori de cele în fața cărora ne aflăm și noi ; frămîntările lui sînt aceleași cu ale noastre ; multe din paginile sale ne par scrise astăzi. Aproape toate orientările criticii literare moderne sînt cuprinse în articolele lui, peste care se suprapun, nu o singură dată contradictoriu și dizarmonic, idei curente ale timpului său ;

fiindcă între structura spirituală a epocii lui şi cea proprie nu există o concordanţă perfectă.

Dobrogeanu-Gherea este, în totul, un *reformator*; el nu întoarce spatele trecutului, ci crede într-o ameliorare. Spre deosebire de Maiorescu, Gherea nu anulează pe înaintaşi. Pentru Maiorescu, tot ce îl precedase fusese rău ori neant pur; lumea începe cu el. Pentru Gherea, problema se pune în chip diferit: el nu distruge, ci modifică, nu întemeiază, ci schimbă. Mai mult: Maiorescu decretează, Gherea argumentează, Maiorescu impune, Gherea încearcă să convingă. În polemici, Maiorescu urmăreşte anihilarea adversarului; Gherea doreşte să-l convertească. Maiorescu respinge sau admite; Gherea demonstrează. Maiorescu face „victime"; Gherea — opozanţi. Nu oamenii sînt vizaţi, ci credinţele lor: „Pricina stării foarte triste a criticei noastre nu-i atît în caracterul criticilor, în însuşirile morale şi intelectuale ale acestora, ci în metoda veche, greşită, care îi călăuzeşte", spune Gherea într-o frază care îl caracterizează. El este *un înnoitor* — iată de ce, susţinînd nevoia unei alte forme de critică, „o critică plină de putere, care priveşte o operă literară ca un product şi îl analizează ca atare", Gherea nu neagă, ci elogiază aşa-numita „critică judecătorească". O elogiază însă pentru meritele... istorice şi constată că în noile condiţii a devenit neputincioasă. Desigur, această critică se va numi „critica trecutului", spre deosebire de „*critica* modernă" — „critica modernă se deosebeşte de „*critica trecutului* prin metodă, prin scop, prin tot" (s.n.)!

Exagerările gheriste, aşa de cunoscute încît nu merită să insistăm asupra lor, mai ales că multe nu apar decît într-o primă fază a activităţii criticului, îşi au sursa tocmai în această optimistă încredere în progres şi noutate, noţiuni pe care, cel puţin la începuturile sale, el pare să le confunde pînă într-atît încît afirmă undeva, cuprins de febra scientistă a epocii: „o descoperire a lui Helmholtz în acustică ori în optică e mai importantă pentru estetica ştiinţifică decît toate speculaţiile esteticei metafizice moderne luate împreună". Aceluiaşi impuls i se datorează preluarea unor idei comune ale vremii, cum ar fi rigorismul clasificării („După cum în zoologie întrebuinţăm clasificarea, aşa putem şi trebuie s-o întrebuinţăm şi în literatură"; „Clasificarea în literatură are acelaşi înţeles şi aceeaşi însemnătate ca şi clasificarea în zoologie"), dependent vizibil de Taine (pentru care critica era „une sorte de botanique ap-

pliquée, non aux plantes, mais aux oeuvres humaines"), al cărui determinism era cunoscut lui Gherea, sau reducerea emoției artistice la simpla emoție psihologică (sentimentul sublimului, după Gherea, poate fi studiat analizîndu-se „mai de aproape care modificațiune fiziologică produce în organismul nostru" !), pentru că domnește un adevărat cult al științelor exacte („Estetica științifică modernă, ca știință, e încă în formațiune. Ca atare, ea își ia metoda și-și formează materialul din științele mai formate"), iar psihologia exercită o curată fascinație asupra spiritelor. Sub înrîurirea pozitivismului, Gherea cade uneori într-un utilitarism plat ori refuză tot ceea ce nu poate fi măsurat, determinat prin simțuri, părîndu-i-se „foarte curios și foarte absurd" să existe „un simțimînt care nu depinde absolut de simțuri" ! Trebuie spus însă că structura sa de vizionar nu se împacă foarte bine cu asemenea stricte și mecanice determinări, care dispar aproape cu totul către sfîrșitul activității sale critice. Asupra mult discutatei „impersonalități în artă", Dobrogeanu-Gherea va reveni decisiv, într-un text rămas pînă în 1973 în afara oricărei ediții *(Leconte de Lisle și poezia contemporană)*, afirmînd că este vorba de „teoria comună întregei literaturi realiste" și prin care se înțelege „puterea de a ieși din sine însuși, darul de a înțelege, de a simpatiza cu alte suflete" (Maiorescu : „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperii obiectivului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect"). La fel stau lucrurile și în chestiunea „artei pentru artă" și a „artei cu tendințe", pe care Gherea nu le-a opus cu vehemența care i se atribuie în mod obișnuit ; mai degrabă el socotește că expresia „artă pentru artă" ar fi „un termen cam metafizic și foarte puțin clar", căci „drept vorbind, arta pentru artă nu există". Există, în schimb, *artă pentru formă* și *artă tezistă*, care, acestea abia, se opun — de-o parte și alta — așa-numitei *artă pentru artă*, prin care Gherea va ajunge să înțeleagă arta care își are o finalitate proprie : „prin artă pentru artă înțeleg teoria după care arta își are sfîrșitul în ea însăși, astfel cum a fost formulată de Kant, Schiller și reluată de Spencer și evoluționiști ; acest mod de a înțelege arta e contradictoriu tezismului, căruia arta pentru formă îi e numai contrarie". E drept, Gherea va fi influențat în aceste mutații ale gîndirii sale de lectura mai ales a cărților lui J. M. Guyau care, în *L'art au point de vue sociologique*, susți-

nea că „Ce qu'il faut exclure, c'est la théorie qui, dans l'art, demeure indifférente au fond. Ce n'est pas l'art pour l'art, c'est l'art pour la forme", iar în *Les problèmes de l'esthètique contemporaine* vom găsi chiar filiația indicată: „La théorie de Kant et de Schiller se retrouve chez Herbert Spencer et chez la plupart des esthéticiens contemporaines, mais formulée plus scientifiquement et rattachée à l'idée de l'évolution"; dar trebuie să avem în vedere că lecturile găsesc în conștiința lui un teren favorabil.

Gherea este un spirit deschis, deloc rigid; el încearcă mereu să transforme, să modifice prea îngustele cadre de pînă atunci ale vieții literare și nicidecum să impună altele cu desăvîrșire noi. Îl vom vedea, dealtfel, mirîndu-se că nu *tezismul* a fost opus „concepției științifice": „Concepția științifică, lăsînd dealtmintrelea prin această deplină libertate artistului, esclude deci *tezismul*, care ne mirăm cum de n-a fost opus acelei concepții căreia i s-a opus însă metafizica «artă pentru artă»". În aceeași conferință[1] „despre arta pentru artă și arta cu tendințe" (martie 1894, la Cercul de studii sociale din Iași), unde făcuse afirmația de mai sus, Gherea precizează că nu el a fost cu adevărat adversarul lui Maiorescu, ci așa-zisa „școală patriotică", orientare care „a acuzat *Junimea* de cosmopolitism și antipatriotism. [...] Deși clădită pe baza șubredă a metafizicei, școala lui Maiorescu era mult superioară acestei doctrini *patriotico-moralistă*, căci pe cînd cea dintîi îngrădea cîmpul de producțiune al artistului și nici nu lua în băgare-de-seamă temperamentul lui, aceasta din urmă îi deschidea un cîmp mai liber. Aceasta ne explică pentru ce în jurul *Junimei* găsim pe Eminescu, Caragiale etc., pe cînd *școala națională* n-a produs decît lucruri sarbede, neartistice, deseori ridicule. [...] Concepția științifică de astăzi e o negare a amînduror școlilor, o sintetizare însă în același timp fără să fi fost eclectică."

Noutatea concepției sale constă, deci, într-o sintetizare superioară a teoriilor anterioare; Gherea perfecționează, înnoiește — dar nu răstoarnă, nu preface în ruină tot ce i-a premers, iar acțiunea sa e o urmare firească a evoluției. De fapt, Ghe-

[1] Au apărut două relatări asupra conferinței lui Gherea, în *Evenimentul literar*, 1 aprilie 1894, și în *Adevărul*, 4 aprilie 1894; prima este reprodusă în ediția George Ivașcu (în cadrul studiului introductiv), p. XLVIII-XLIX, cealaltă în *Studii critice*, vol. IV, 1925, p. 176—177, după care citez.

rea are oroare de îngrădiri, nu poate suporta constrîngerea, şi nu altfel se explică desele reveniri asupra unor aceloraşi probleme, pe care le reia aducînd noi precizări şi nuanţe. Nimic nu poate fi mai contrariu spiritului său decît închistarea sterilă într-o formulă ; iată pentru ce s-a greşit atunci cînd diverşii săi comentatori s-au oprit asupra unei singure faţete a operei lui. El însuşi se perfecţionează în timp, şi Gherea din perioada articolelor publicate în *Contemporanul* este departe de a fi acelaşi cu Gherea de la 1894—1896 ; autodidact sîrguincios, sporindu-şi continuu cunoştinţele, el trece repede de stadiul afirmaţiilor energice şi tăioase, adoptînd o ţinută mai destinsă, de largă înţelegere. Nu un războinic este cu adevărat Gherea, ci un profet. El avea viziunea unui alt timp şi a unei alte literaturi, pe care se străduia să le anticipeze. Nu de autoritate se slujeşte — ci de forţa demonstraţiei. Polemica devine un mijloc de propagare a unor adevăruri, nu un instrument belicos şi această schimbare de funcţie este semnificativă. Tonul articolelor lui Gherea nu are nimic solemn, nu este oficial ori căutat, ci familiar, degajat, uneori aspru, alteori grosolan, rudimentar — însă întotdeauna viu. În pornirea sa reformatoare, Gherea nu vrea să lase nimic nebulos, fără explicaţie : el ştie că trebuie să convingă. De aici, verva zgomotoasă din atîtea articole ale sale, şuvoiul de exemple, nu mereu fericite, patetismul şi nestăpînita limbuţie, gesticulaţia, tonul de conversaţie fără sever control al exprimării. Dezinvolte, prea libere, cu digresiuni care dau impresia unui fluviu revărsat într-o uriaşă deltă, de o excesivă oralitate, articolele lui Gherea par a fi stenograme ale unei discuţii atît de înflăcărate încît orice supraveghere a dispărut ; se gesticulează, se exclamă, ironiile se ţin lanţ, nu lipsesc interpelările amicale, bătăile pe umăr.

Pentru a fi înţeles, un adevărat reformator părăseşte limba de cult şi adoptă un limbaj profan : nu altfel procedează Gherea, şi chiar dacă uneori cîte o expresie mai liberă sună strident, nu-i putem contesta naturaleţea, vioiciunea, dinamismul.

MIRCEA IORGULESCU

BUCUREŞTI LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. EDIȚII ALE OPEREI DE CRITIC LITERAR

STUDII CRITICE, vol. I, București, Tipografia „Românul", Vintilă C. A. Rosetti, 1890.

STUDII CRITICE, vol. II, București, Editura librăriei „Socec", 1891.

STUDII CRITICE, vol. III, București, 1897.

STUDII CRITICE, vol. I—III, ediția a treia, București, Editura „Viața Românească", 1923. Ediție îngrijită de Iosif Nădejde.

STUDII CRITICE, vol. IV—V, Editura librăriei „Universala" Alcalay & Co., 1925-1927; sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu, autor și al unor *Notițe bibliografice.*

STUDII CRITICE, vol. I—II, colecția „Clasici români". E.S.P.L.A., 1956.

STUDII CRITICE, ediție îngrijită de George Ivașcu. E.P.L., 1967.

STUDII CRITICE, vol. I—II, antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea, B.P.T., Editura Minerva, 1976.

OPERE COMPLETE, vol. I—V, Editura Politică, 1976—1978.

II. REFERINȚE CRITICE

N. IORGA: *Ion Gherea,* în *Lupta,* an. VII, seria IV, nr. 1085, 26 martie 1890; republicat în *Pagini de tinerețe,* ediție alcătuită, prefață și bibliografie de Barbu Theodorescu, E.P.L., 1963, vol. I, p. 232—236.

TITU MAIORESCU : *Contraziceri ? (Mic studiu de strategie literară)*, 1892 ; republicat în *Critice*, E.P.L., 1967, vol. II, p. 293—310.

E. LOVINESCU : *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Critice*, vol. IV (*Revizuiri literare*), Editura librăriei Alcalay & Co., 1920 ; text reluat, cu modificări, în *Critice*, ediție definitivă, vol. VI, editura „Ancora", 1928 ; republicat în *Scrieri*, vol. I, ediție și studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., 1969, p. 253—266.

G IBRĂILEANU : *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Viața Românească*, nr. 3, 1920 ; text inclus în volumul *Note și impresii*, Iași, 1920 ; republicat în *Scriitori români și străini*, ediție îngrijită de Ion Crețu, prefață de Al. Piru, col. B.P.T., E.P.L., 1968, vol. I, p. 299—311.

E. LOVINESCU : *C. Dobrogeanu-Gherea și critica literară. Polemica Maiorescu-Gherea*, în *T. Maiorescu*, 1940 ; ediția a II-a, îngrijită de Maria Simionescu, cu un cuvînt înainte de Alexandru George, Editura Minerva, 1972, p. 501—509.

G. CĂLINESCU : *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Istoria literaturii române de la origini și pînă în prezent*, F.R.P.L.A., 1941, p. 484—488, ediția a doua revăzută și adăugită, Editura Minerva, 1982, p. 549—553.

Z. ORNEA : în *Junimismul*, E.P.L., 1966, p. 213—229.

G. C. NICOLESCU : *Activitatea de critic literar a lui C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Curentul literar de la „Contemporanul"*, Editura Tineretului, 1966, p. 241—286.

ION VITNER : în *Literatura în publicațiile socialiste și muncitorești (1880—1900). Reviste literare. Formarea conceptului de literatură socialistă*, E.P.L., 1966.

NICOLAE MANOLESCU : în *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 239—245.

GEORGE IVAȘCU : *Dobrogeanu-Gherea*, Editura Albatros, 1972.

Z. ORNEA : *Gherea*, în *Confluențe*, Editura Eminescu, 1976, p. 151—205

Z. ORNEA : în *Curentul cultural de la „Contemporanul"*, Editura Minerva, 1977.

Z. ORNEA : *Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea*, Editura Cartea Românească, 1982.

M. I.

CUPRINS

Personalitatea şi morala în artă 7
Asupra criticei 37
Tendenţionismul şi tezismul în artă 67
Decepţionismul în literatura română 91
Cauza pesimismului în literatură şi viaţă 109
Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice . . . 147
Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice 180
Idealurile sociale şi arta 206
Asupra mişcării literare şi ştiinţifice 231
Arta pentru artă şi arta cu tendinţi 252
„Genii necunoscute" 255
Leconte de Lisle şi poezia contemporană 260
O problemă literară 274
Materialismul economic şi literatura 281
Critici volintiri 290
D. Panu asupra criticei şi literaturii
I Critica modernă 296
II Epoci şi curente literare 303
III Eminescu şi curentul eminescian 311
IV Remediul d-lui Panu 322
V Ce-i de făcut? 330
Criza literară 338

Postfaţă 347
Bibliografie selectivă 381

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BUCUREȘTI

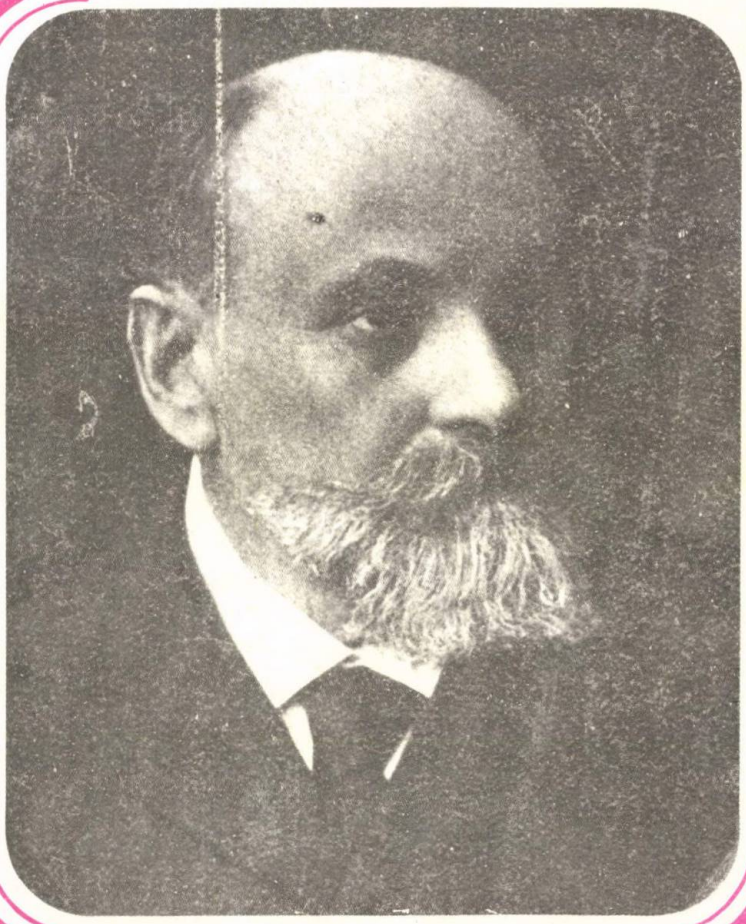
Lector : RODICA IOAN
Tehnoredactor : CIUCĂ VASILE

Bun de tipar : 28.07.83
Coli ed. 20,67 ; coli tipar 24

Tiparul executat sub comanda nr. 5631 la
Întreprinderea Poligrafică Galați
B-dul George Coșbuc, nr. 223 A

Republica Socialistă România

ARCADE

EDITURA
MINERVA

Lei 17,50